




中国戏曲志



中国戏曲志

福建卷

中 国 戏 曲 志 编 辑 委 员 会

《中国戏曲志·福建卷》编辑委员会

中 国 ISBN 中 心

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国戏剧家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

中国民族民间文艺集成志书总编委会

本卷出版人员名单

本卷监制	姜民彦	
责任编辑	林庆熙	汪效倚
	江达飞	
音乐编辑	白学践	
图片编辑	赵君奇	华绿莘
装帧设计	李吉庆	
版式设计	姜世璧	
技术责编	赵英南	冀春发
工作人员	赵长河	姚莫羡

中国戏曲志编辑委员会

中国戏曲志编辑部

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

综　述： 刘湘如　沈继生

图　表： 朱斐　华绿莘　林庆熙　张泉俤　黄光国

志　略： 丁沁　王远廷　王培宁　卢天生　叶友璜　叶明生　刘湘如　杨波　陈开曦　陈志亮　陈松民　邹宝璋　吴捷秋　张耀堂　林庆熙　周治斌　罗升　高起光　龚焰　黄石钧　黄以结

黄启明　谢家群　詹晓窗

（以上为《剧种》撰稿人）

丁　沁　马书辉　万本培　方　予　王文绪　王　琛　邓超尘
田　夫　叶持绍　汤印光　朱合浦　朱丽泉　刘宝川　刘湘如
许育义　孙英龙　陈文犇　陈开曦　陈汉贤　陈纪章　陈体浩
陈进昌　陈志亮　陈佳润　陈明锵　陈钦海　陈建赐　陈桂寿
陈德音　李小燕　李庆爵　李逢甲　杨　波　杨路冰　吴金泰
吴香钦　吴　斌　邹宝璋　张永绥　张宏程　张泉俤　张耀堂
林　飞　林龙根　林光耀　林芸生　林贤殿　林炳煊　林镜泉
周宏发　周治斌　郑闲萍　郑锡炎　柯如宽　姚溪山　姚颖华
徐玉良　徐奋进　郭志贤　郭城台　翁　实　诸葛铬　黄文富
黄以结　黄永东　黄启明　黄宝珍　梁中秋　曾学文　曾金铮
程　晋　谢培养　詹晓窗　熊源泉　魏乃聪

（以上为《剧目》撰稿人）

王爱群　王耀华　方瑞林　卢天生　叶友璜　邱曙炎　吴小琴
沈汝淮　陈志亮　陈松民　陈梅生　罗时芳　周治斌　钟开诚
饶倚先　袁洪亮　黄石钧　黄光裕　黄明洁　黄勤灼　谢宝燊
蔡永靖

（以上为《音乐》撰稿人）

王远廷　王　琛　卢天生　冯玉琳　叶明生　朱丽泉　许炳基
刘湘如　邱惠珍　吴　迪　吴国豪　吴香钦　吴捷秋　杨　波
陈国恩　苏彦石　张耀堂　林光耀　林栋志　恽文德　倪小玲
高起光　黄以结　谢月池　葛荣春　詹晓窗　蔡淑华

（以上为《表演》撰稿人）

王　琛　叶明生　刘子崇　刘　远　许长欣　许庆贤　华绿莘
陈开曦　陈忠民　陈松霖　邹宝璋　佘楷模　张耀堂　周贤奇
施培植　高起光　黄镇辉　韩克非

（以上为《舞台美术》撰稿人）

长乐县闽剧团　　平潭县剧目创作室
松溪县越剧团　　莆田县莆仙戏二团

莆田县莆仙戏三团　　　　　　　　厦门市《戏曲志》编辑部

南安县文化局《戏曲志》编写组

（以上为《机构》供稿单位）

丁　沁　倪小玲　方石玉　方　华　方朝晖　王文绪　王传奎
王远廷　王青松　王建基　王显增　王培宁　王道源　王　琛
王博伦　邓超尘　邓新民　田　夫　卢友杰　叶友璜　叶应祥
叶明生　叶持绍　左夷山　冯　奇　乐国雄　任文娟　朱可大
朱丽泉　朱　斐　亚　竹　阮位东　孙英龙　刘两全　刘湘如
庄　重　庄展亨　华绿莘　李正长　李龙抛　杨少敏　杨阿根
杨　波　杨美煊　杨联源　杨　煜　杨路冰　杨蔚青　陈大禹
陈开曦　陈　弘　陈汉贤　陈兆正　陈则东　陈进昌　陈体浩
陈孝慈　陈　苹　陈泽山　陈坤玉　陈秉怡　陈国恩　陈明锵
陈钦海　陈桂寿　陈梓金　陈祥泰　陈骏驹　陈渊博　陈毓清
陈德音　陈瞻岵　吴心治　吴克孝　吴国僖　吴定芳　吴捷秋
吴　斌　吴静吟　余启锵　苏　剑　苏彦石　邹宝璋　沈万成
沈继生　张子祥　张宏程　张国宣　张泉俤　张荣询　张森元
张锡电　张锡雄　张耀堂　林之行　林生天　林光耀　林建平
林金标　林金祖　林鸣秋　林剑云　林栋志　林春如　林秋藩
林　颂　林振文　林超平　罗训杰　罗时芳　周治斌　郑善玉
欧天海　钟　元　钟　灵　钟天骥　柯　干　柯如宽　洪小萍
洪烛尘　洪厥木　赵晓峰　胡盛华　姚溪山　姚颖华　郭少青
郭城台　徐玉良　徐金镛　真全妹　翁绳馨　翁源林　袁洪亮
高起光　顾曼庄　章天生　黄文富　黄火练　黄永东　黄石钧
黄以结　黄光国　黄光裕　黄兆润　黄茂东　黄金灿　黄明洁
萧　冰　梁中秋　龚　焰　傅文仪　程水泉　韩克非　曾学文
葛荣春　谢桂犀　谢　淇　谢培养　鲁光联　蓝兴发　赖承光
赖　健　詹晓窗　廖汉元　熊源泉　颜梓和　薛玲华

（以上为《机构》撰稿人）

泉州市群众戏院

（以上为《演出场所》供稿单位）

邓超尘　王培宁　卢保康　许庆贤　朱丽泉　刘闽生　吴长芳
吴成良　李龙抛　陈松民　陈明锵　邹宝璋　周　明　张国靖
洪凤恋　俞玉彝　翁玉明　翁绳馨　郭镇兴　萧一平　蔡信枝
熊源泉

（以上为《演出场所》撰稿人）

王远廷　王　琛　叶明生　吴定芳　陈国恩　陈钦海　陈瞻岵
邹宝璋　苏彦石　张耀堂　林栋志　翁　实　谢溪添　詹晓窗

（以上为《演出习俗》撰稿人）

方　予　卢天生　叶友璜　孙英龙　刘湘如　吴定芳　苏彦石
严　凌　陈　梅　俞玉彝　蔡信枝

（以上为《文物古迹》撰稿人）

马书辉　叶友璜　刘春曙　刘湘如　华绿苹　吕舜玲　杨双智
陈汉贤　陈君平　陈梅生　李国庭　邹宝璋　沈继生　张泉俤
林光耀　林春如　袁荣生　黄石钧

（以上为《报刊专著》撰稿人）

王培宁　王　琛　王道源　邓超尘　朱丽泉　吕　峻　刘湘如
邱惠珍　陈竹曦　陈　苹　陈松民　邹宝璋　苏彦石　张锡雄
张耀堂　罗宜生　周治斌　林斌龙　柯如宽　黄启明　黄俊民
龚　焰

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

王培宁　王　琛　叶明生　刘湘如　陈开曦　陈瞻岵　李龙抛
苏彦石　张耀堂　林栋志　熊源泉

（以上为《谚语·口诀·行话》辑录人）

福建省戏曲研究所戏曲历史研究室
晋江地区《戏曲志》编辑部　　龙溪地区《戏曲志》编辑部
三明地区《戏曲志》编辑部　　龙岩地区《戏曲志》编辑部
建阳地区《戏曲志》编辑部　　莆田县《戏曲志》编写组
仙游县《戏曲志》编写组

（以上为《杂记》供稿单位）

传　记：方　予　王宏山　王远廷　王培宁　王爱群　王　琛　王赋恩
王道源　韦严明　戈　明　邓超尘　卢友杰　叶友璜　叶明生

陈汉贤　陈则东　陈松民　陈明锵　陈国恩　陈桂寿　陈骏驹
李龙抛　李齐枢　李尚青　李莫交　李培华　余启锵　余　鸿
杨　波　杨梅青　杨路冰　邹宝璋　苏彦石　吴捷秋　张子祥
张瑞莹　张耀堂　周成茂　林光耀　林国梯　林　颂　林懋忠
欧天海　施正发　柯如宽　胡星华　洪厥木　徐玉良　真全妹
翁　实　翁绳馨　郭城台　郭銮兴　袁洪亮　高起光　黄永东
黄启明　黄金隆　黄钟英　黄勤灼　黄耀光　傅文仪　谢　峰
赖承光　詹晓窗　蔡展龙　瞿维西

附　录：朱　斐　张泉俤（辑录）

索　引：林庆熙

绘制摄影：

王祖模　叶明生　华　山　华绿莘　许长欣　刘　远　庄　村
陈忠民　陈松霖　陈政恩　陈　翘　苏　彪　李鸿驰　张文生
张培基　周卫民　林水德　赵君奇　潘子光　戴礼运

图片供稿单位：

三明地区《戏曲志》编辑部
三明地区闽剧团
云霄县潮剧团
尤溪县闽剧团
龙溪地区《戏曲志》编辑部
龙岩地区《戏曲志》编辑部
龙岩地区汉剧团
龙岩县白沙乡文化中心
宁德地区《戏曲志》编辑部
仙游县鲤声剧团
晋江县高甲戏剧团
泉州市高甲戏剧团
莆田县文化局
莆田县莆仙戏一团
莆田县莆仙戏二团
仙游县鲤华剧团
平潭县闽剧团
古田县闽剧团
光泽县越剧团
沙县越剧团
寿宁县北路戏剧团
武平县汉剧团
周宁县闽剧团
南平市南词戏实验剧团
晋江地区《戏曲志》编辑部
福建省闽剧实验剧团
福建省梨园戏实验剧团
福建省京剧团
福建省芳华越剧团
福州市《闽剧志》编辑部

莆田县莆仙戏三团　　福州市闽剧院一团
浦城县赣剧团　　福州市闽剧院三团
福建省戏曲研究所　　漳浦县文化局

图片供稿人：

王文绪　王远廷　方瑞林　刘元艳　朱丽泉　许长欣　李龙抛
沈汝淮　陈体浩　陈梅生　陈松霖　陈淑英　吴金泰　吴淑琼
杨　基　杨　琦　张文生　周卫民　郑奕奏　林聪中　赵君奇
高永祥　黄石钧　黄光裕

莆仙戏《春草闯堂》

许秀莺(右二)饰春草　陈开扬(左一)饰胡进



莆仙戏《状元与乞丐》

黄美云(右二)饰柳氏　陈星火(左)饰文龙



山歌戏《补箩记》

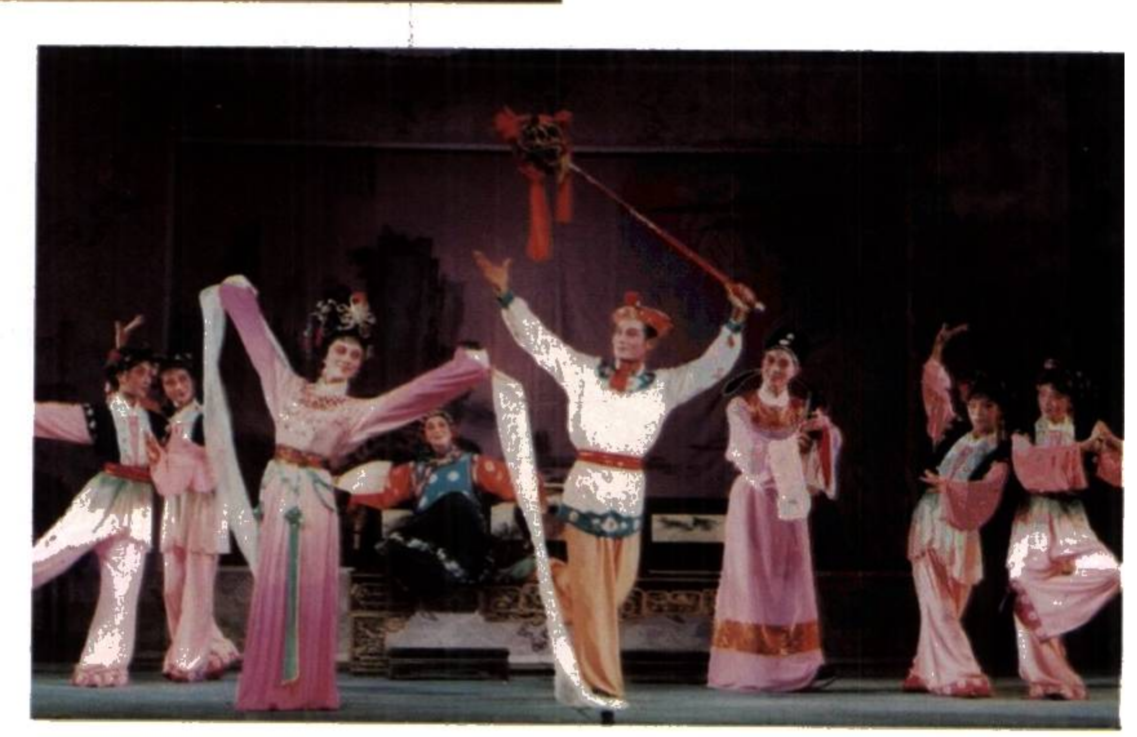
郭金香饰山歌妹



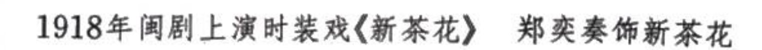
闽剧《六离门》
李铭玉(左)饰洪承畴
王梅芬饰洪母



梨园戏《陈三五娘》



梨园戏《李亚仙》
黄雪娥(左三)饰李亚仙
蔡娅治(右三)饰郑元和



1918年闽剧上演时装戏《新茶花》　郑奕奏饰新茶花





莆仙戏《团圆之后》　王国金(左)饰柳氏



闽剧《炼印》
李铭玉(左)饰陈魁
林务夏饰李乙



越剧《屈原》　尹桂芳饰屈原



高甲戏《连升三级》　蔡友辉(右)饰贾福古

潮剧《宝镜篇》　陈裕饰魏征



高甲戏《凤冠梦》





芗剧《三家福》 姚九婴（左）饰苏义



闽西汉剧《大闹开封府》 邓玉璇饰李夫人

京剧《真假美猴王》 王金柱（右）饰孙悟空


包　拯(闽剧)


呼延赞(闽剧)


李元霸(闽剧)

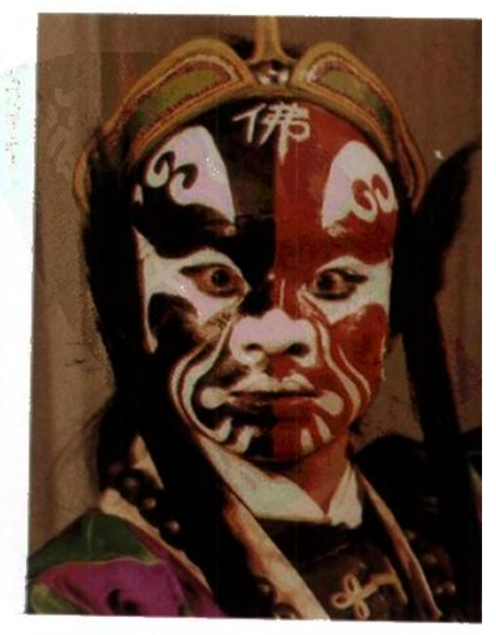

朱　灿(闽剧)


杨　林(闽剧)


薛　刚(闽剧)


窦一虎(闽剧)


杨七郎(闽剧)



阴阳道人(闽剧)


尉迟恭(莆仙戏)


雷海青(莆仙戏)


关　公(莆仙戏)


张　飞(莆仙戏)


包　公(莆仙戏)


赵匡胤(莆仙戏)


薛　刚(高甲戏)


雷振子(高甲戏)


张　健(高甲戏)



孟　良（闽西汉剧）



焦　赞（闽西汉剧）



曹　操（闽西汉剧）



夏侯渊（闽西汉剧）



包　拯（闽西汉剧）



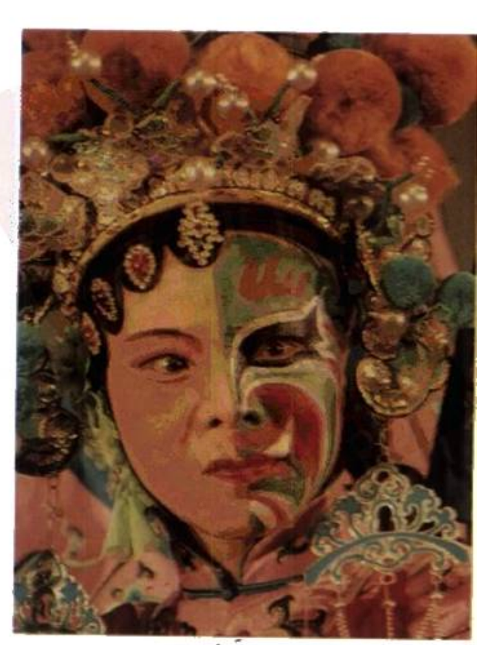
毛　贲（闽西汉剧）



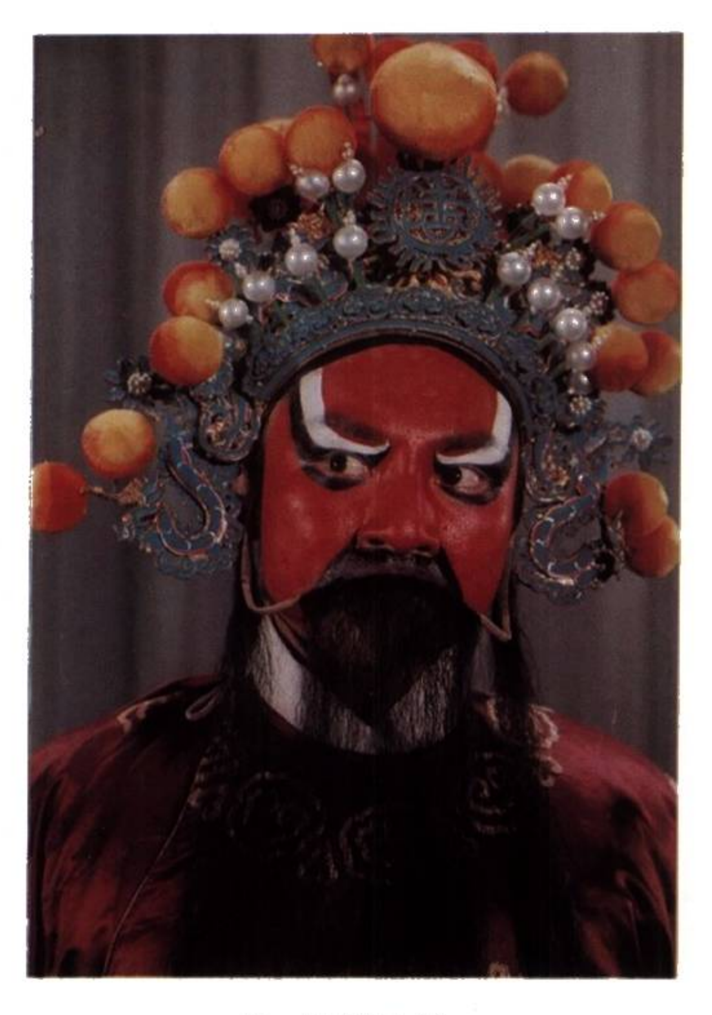
李　逵（闽西汉剧）



杨延嗣（闽西汉剧）



钟离春（闽西汉剧）



吴　汉(梨园戏)



包　公(梨园戏)



梅　伦(梨园戏)



崔　杼(梨园戏)



圆领红背心



对襟领红背心



蓝背心



状元冠



军背心正面(左) 反面(右)(以上莆仙戏服装)



金黄色企玲



皇后冠



黑色企玲

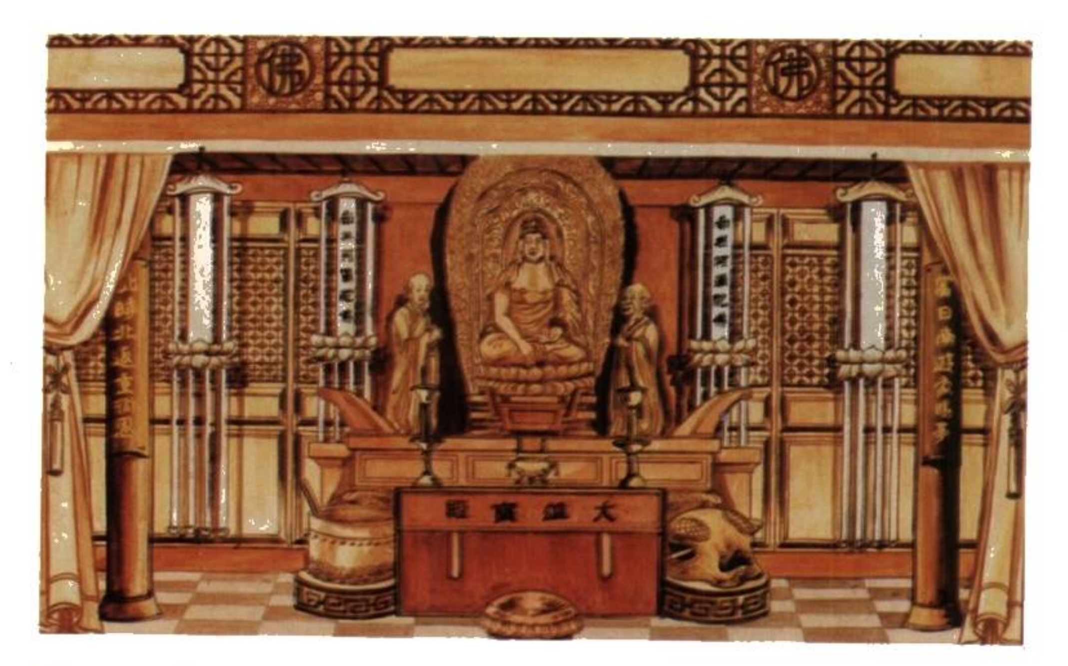


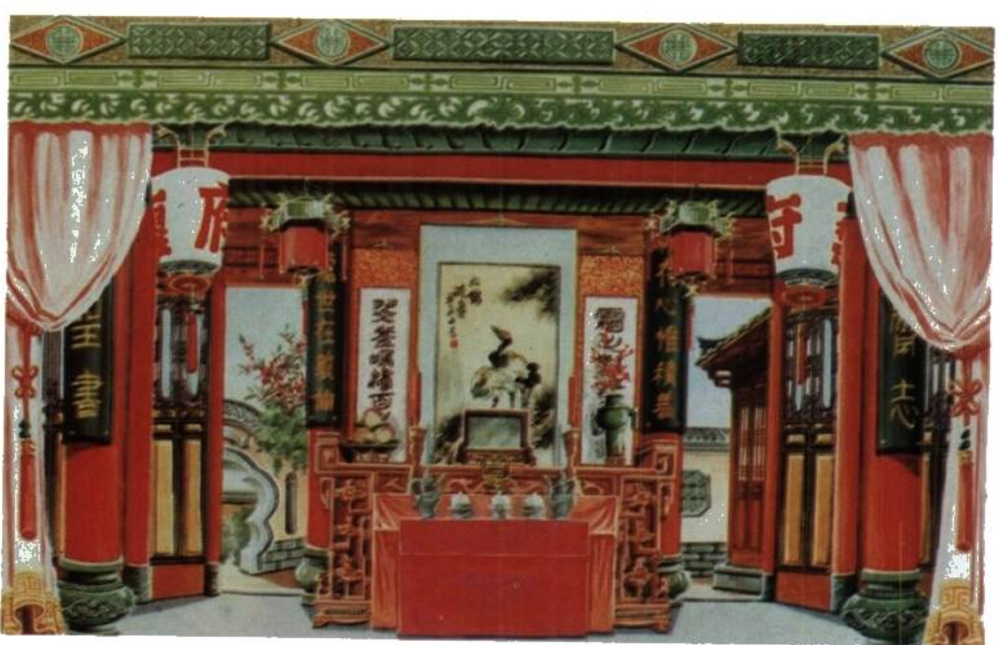
蟒(左)旦帔(梨园戏服装)

闽剧传统画幕布景二幅

(上) 寺院

(下) 大厅







闽剧《草人护笋记》 设计：华 山



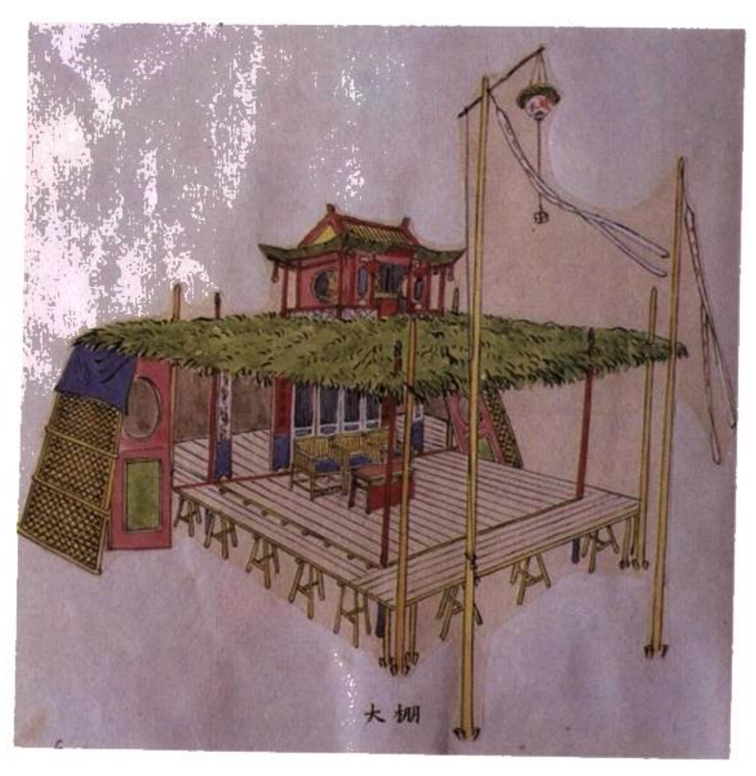
莆仙戏《状元与乞丐》
设计：潘子光



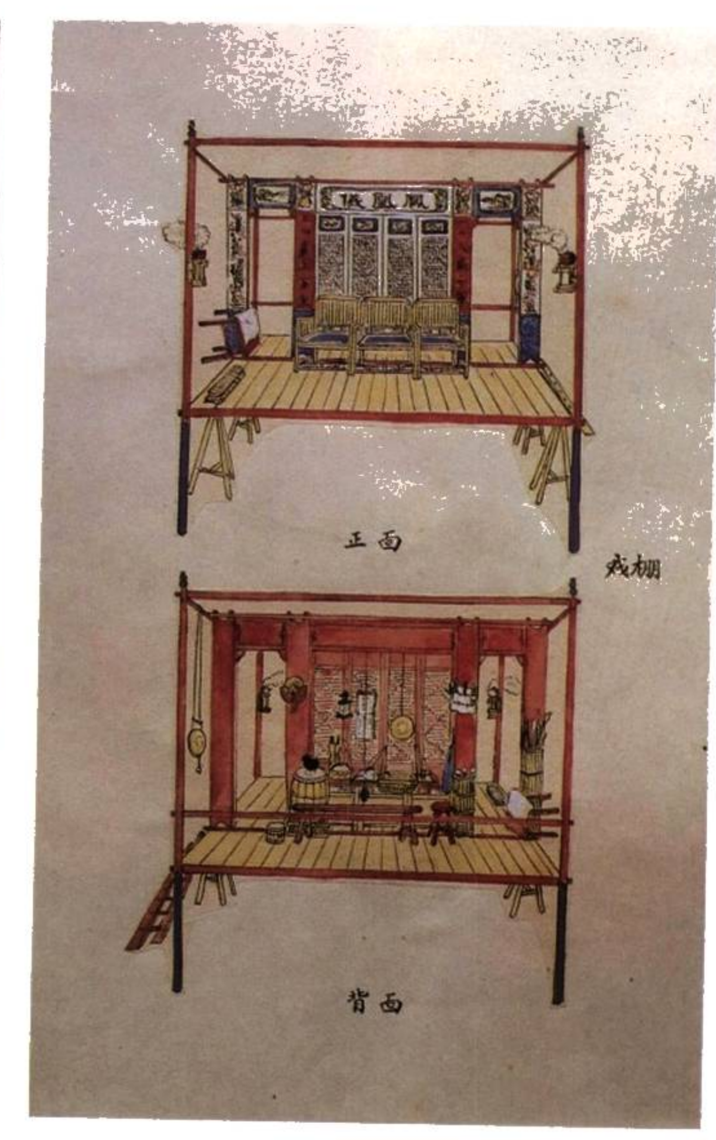
梨园戏《苏英》
设计：许长欣



山歌戏《茶花娶新郎》
设计：陈忠民



莆仙戏大棚



莆仙戏戏棚

罗源县中房乡戏台



古田县临水宫戏台



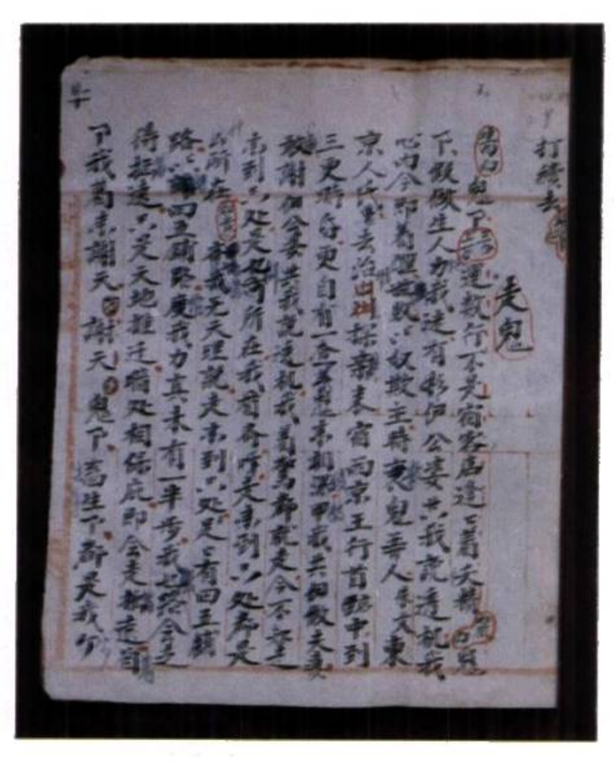
福清县武当别院戏台



周宁县埔源郑氏宗祠戏台



清光绪刻本《荔枝记》(梨园戏)



古抄本《朱文走鬼》

莆田县瑞云祖庙祀戏神“田公元帅”



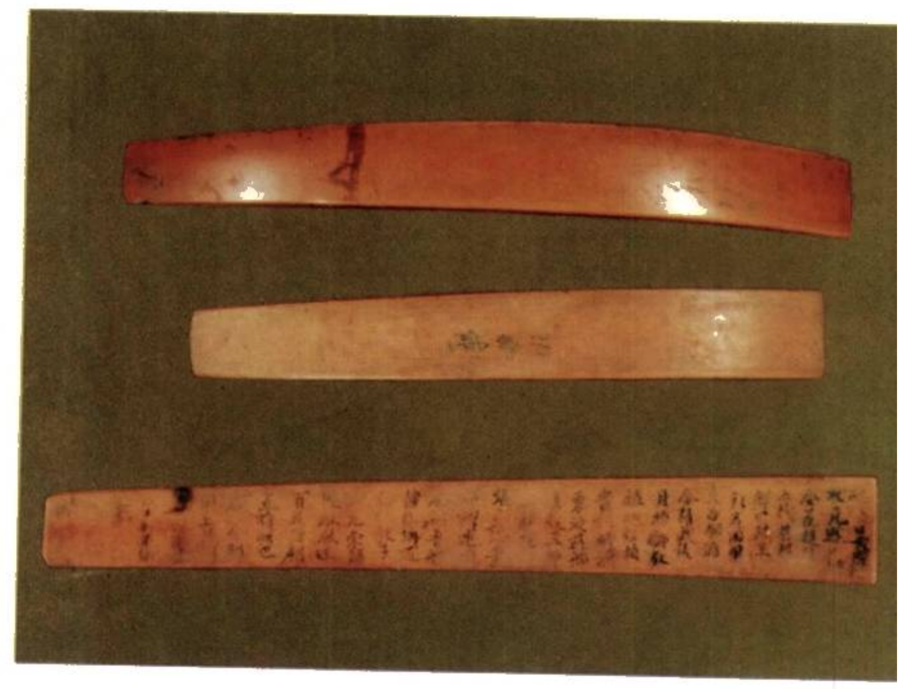
南剑戏笙架

南剑戏锣架





东山昆笛



四平戏牙笏

梨园戏砌末



序　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重，又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划。八月，在全国哲学、社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按1982年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至1982年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

目　录

综　　述

综　　述

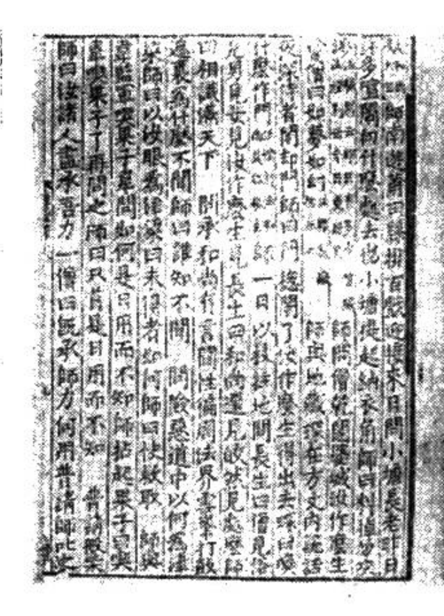
福建的建置沿革及歌舞百戏活动

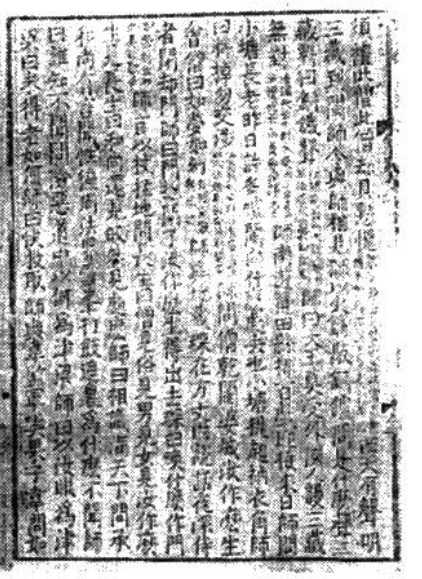
福建简称“闽”，地处祖国东南沿海。周时称“东越”。秦始皇统一中国后，于公元前221年设闽中郡，区辖今福建全境及浙江的温州、台州和丽水地区以及江西的铅山县。汉高祖五年（公元前202年），封无诸为闽越王，辖闽中故地，都城东冶（今福州），封地除今浙江南部和江西东北部外，还包括今广东的潮州、梅州一带。三国时，福建属吴，与浙江、江西同属扬州。唐置江南道，玄宗开元二十一年（公元733年），取“福州”与“建州”两州名“福”与“建”合并为“福建”，此为福建命名之始。宋为福建路。元至元十七年（1280）置福建行中书省。到了至正十六年（1356）正式成立福建省。明、清置福建布政使司。辛亥革命后，置福建省，省会在福州市。

福建文化的发展是与中原文化南移密不可分的。晋末至唐五代，先后发生永嘉、侯景、安史之乱和黄巢起义。北方人民为避战乱，纷纷南移入闽。他们带来了中原先进的生产技术和文化艺术，促进了这里经济的开发和文化的发展。尤其是中原古乐的传入，对后来福建戏曲的形成产生了很大影响。

唐总章三年（670），陈元光父子率军入漳，经过四十二年的经营，使“荒榛如是，几疑非人所居”的闽南，变成“花卉三冬绿，嘉禾两度新”的繁荣景象。当时随军带来的“中军乐吹，大鼓凉伞”至今在漳属民间仍有遗响。民间音乐、歌舞、百戏亦随之繁盛起来。王府官邸蓄有“乐伎”，以供宴集歌舞；市井街坊辟有“歌楼”，让百姓娱乐。唐代宗（762—779）时，福州观察使一次就赠送“乐伎数十人”给丞相元载之子伯和（见宋王灼《碧鸡漫志》卷三“凉州曲”条）。宣宗（847—859）时，晋江人陈嘏曾作《霓裳羽衣曲赋》，得到皇帝李忱的赞赏，誉为“琬琰器也”（见明陈鸣鹤《东越文苑》卷一《唐列传》“陈嘏”条）。

唐代福建寺院林立，庙会成了群众性的娱乐场所。唐咸通二年（861），福州玄沙寺住持宗一法师，“南游莆田，县排百戏迎接”。当时表演场面“喧闹”，节目“好笑”（见宋沙门道原纂《景德传灯录》卷十八）。五代，梁开平二年（908），闽王王审知为迎接雪峰寺僧神晏到福州鼓山当住持，特备百戏演出。王审知死后，其子王延钧继位，大兴土木，广修宫阙，筑





水晶宫，征歌舞女。王后陈金凤“善歌舞，通音律”，曾作《游乐曲》，“宫女倚声歌之，丝竹管弦，缤纷和奏，清音入云。”（见清吴任臣《十国春秋》）天复（901—903）初，福州南门安泰桥一带“人烟绣错，舟楫云排，两岸酒市歌楼，箫管从柳荫榕叶中出”。（见《重纂福建通志》卷二十九《津梁》）南唐保大初年（943），建州（今建瓯县）名优王感化，不但擅音律、善讴歌，而且“滑稽无穷”，后入金陵（今南京）教坊。（见《福建伶官传》）此时的泉州，也是“千家罗绮管弦鸣，柳腰舞罢香风度，花脸妆匀酒晕生”的情景（见《闽诗录》乙集·卷四）。



此外，唐五代时，福建的傀儡戏也相当盛行。“大唐击鼓新罗舞，觌面相呈不相见”；“日月并轮长不明，木人舞袖向红炉”；“鲍老当年笑郭郎，人前舞袖太郎当，及乎鲍老出来舞，依旧郎当胜郭郎”。（见潘守正《雪峰寺志》卷五）描述了唐末福建木偶戏在民间演出的情景。会昌（841—846）年间，闽县人（今福州）林滋作《木人赋》，书中记述了当时福建制作的木偶外形“曲直不差，短长合度”，雕刻奇巧能“藏机关以中动”，头部妆饰“假丹粉而外周”，表演起来“既手舞而足蹈”，“必左旋而右抽”，达到了“贯彼五行”、“超诸百戏”的艺术效果（见《闽南唐赋》卷一）。

唐五代福建歌舞、百戏的盛行，为福建戏曲的形成提供了艺术基础。

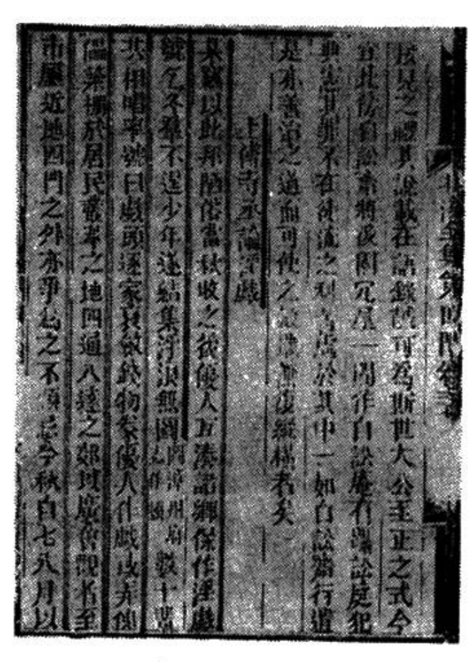
宋代的福建戏剧活动

宋室南渡以后，福建作为后方基地，经济、交通和文化，又有了进一步的发展，出现了“国家根本，仰给东南”的局面（见《宋史·范祖禹传》）。当时北方连年战乱，而福建“民安土

乐业，川源浸灌，田畴膏沃，无凶年之忧”（《宋史·地理志》）。特别是驿运设施的完备，大量桥梁的建造，陆地交通更形便利。南路入粤东，北路抵永嘉，西北至赣、浙，并随着港口的开辟，加快了海上交通和贸易的发展，泉州港成为“东方第一大港”。

由于经济的繁荣和交通的发达，福建的文化更趋昌隆，人才辈出。吴棫、黄公绍、郑樵等，都是宋代福建著名的音韵学家。蔡元定（建阳县人）撰《律吕新书》。陈旸（闽清县人）著《乐书》。柳永（崇安县人）精通音律，创作了大量富有故事性的慢词，“开南北曲之先声”。在繁荣的经济与文化的孕育下，福建戏曲亦渐趋形成。

宋代理学家朱熹（1130—1200）任漳州知事时，曾颁文“劝谕禁戏”（见清薛凝度主修《云霄厅志》卷四十六“艺文六”引宋陈淳《朱子守漳实迹记》）。其学生龙溪人陈淳（1153—1217），为了维护封建道德观念，对闽南盛行的戏曲活动亦提出“劝诫”与“禁止”。他在《上傅寺丞论淫戏》中说：“某窃以此邦陋俗，当秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏，号‘乞冬’。群不逞少年，遂结集浮浪无赖数十辈，共相唱率，号曰‘戏头’。逐家聚敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡，筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者。至市廛近地，四门之外，亦争为之，不顾忌。今秋自七、八月以来，乡下诸村，正当其时，此风在在滋炽，其名若曰戏乐，其实所关利害甚大。……”接着他还罗列了八条“利害”，提出“榜禁”：“按榜市曹，明示约束。并贴四县，各依指挥，散榜诸乡保甲严止绝。”（见陈淳《北溪文集》卷二十七《上傅寺丞论淫戏》）朱熹另一个弟子真德秀（1178—1235），时任泉州太守，于绍定（1228—1233）间，也“规劝”当地百姓“莫看百戏”（见宋真德秀《西山文钞》卷七《再守泉州劝农文》）。


上傅寺丞論淫戲
某竊以此邦陋俗當秋收之後優人互湊諸鄉保作淫戲
號乞冬群不逞少年遂結集浮浪無圖
共相唱率號曰戲頭逐家裒斂錢物豢優人作戲或弄傀
儡築棚於居民叢萃之地四通八達之郊以廣會觀者至
市廛近地四門之外亦爭爲之不顧忌今秋自七八月以

南宋著名诗人刘克庄（1187—1269），在家闲居时，于宋端平（1234—1236）间，大量记载了在莆田观看优戏演出的盛况：“空巷无人尽出嬉，烛光过似放灯时”，“丛祠十里鼓箫忙，衣冠优孟名孙□”。（见刘克庄《后村先生大全集》卷二十一《诗·闻祥应庙优戏甚盛二首》）在《田舍即事十首》其九中记道：“儿女相携看市优，纵谈楚汉割鸿沟；山河不暇为渠惜，听到虞姬直是愁。”在《即事三首》其一中写道：“抽簪脱袴满城忙，大半人多在戏场。”从刘克庄笔下记载莆田民间优戏的演出内容看，既有歌舞、杂技和傀儡戏，也有综合歌舞念白以表演故事人物的杂剧。

宋代福建海上交通特别发达，闽、浙近邻关系尤为密切，双方船只常往返于福州、莆田、泉州和杭州、温州间。宋楼钥曾记载了当时泉州商船往来的情况：“偃藩沧海，其有古方泊之风，易镇温陵（今泉州）。”（楼钥《通温州交代沈詹事略》，《浙江通志》卷二百六十五

卷“艺文七”)宋嘉定间(1208—1224)成书的《舆地纪胜》卷二《两浙西路》载：两浙西路，与福建的商船是“闽商海贾，风帆浪舶，出入于江涛浩渺、烟云杳霭之间”。宋吴自牧《梦粱录·江海船舰》也记载：“商贾止到台、温、泉、福买卖。”

随着闽、浙两地海上交通的方便与经济贸易来往的频繁，流行于温州、杭州的南戏，也逐渐流传到福建。南宋朝廷偏安杭州时，作为专管皇族庶务的宗正司，几度迁移。建炎三年(1129)十二月，南外宗正司从杭州经温州移至泉州，随来的宗室亲属三百四十九人。后来从绍定五年(1232)至景炎元年(1276)的四十五年中，来泉州南外宗正司的宗室多达三千二百余人。他们终日欢娱游乐，每逢宴集，必“招集伎乐为暇日娱乐”(见《梦粱录》)。于是流行于临安(今杭州)的南戏艺人，有的就追随宗室皇亲南迁福建，将南戏传进兴化和泉州。南戏流传到福建后，逐渐与兴化、泉州、漳州等地的民间优戏相结合，促进了兴化戏、梨园戏和竹马戏的发展。

宋末元初，兴化民间戏曲广泛吸取了南戏剧目、表演和音乐。莆仙戏传统剧目中有不少与宋元南戏有关。如《活捉王魁》、《蔡伯喈》、《王十朋》、《刘知远》、《蒋世隆》、《杀狗》、《张洽》(即《张协状元》)、《崔君瑞》等。还有不少剧目与《南词叙录·宋元旧篇》和《宋元戏文辑佚》所记载的同名剧目，在故事情节、主要人物、场次结构，甚至部分曲牌名目、曲词文句基本相似。在莆仙戏音乐曲牌中，〔梁州序〕、〔甘州歌〕、〔降黄龙〕、〔薄媚衮〕、〔催迫〕、〔太子游四门〕、〔啄木儿〕、〔渔家傲〕、〔雁儿落〕、〔驻马厅〕、〔端正好〕、〔石榴花〕等，很多仍沿用唐宋大曲、宋元词曲的名目。在曲牌联缀上，莆仙戏也承袭南戏“引子”、“过曲”、“尾声”组成套曲的联缀方法。

同时，泉州的民间戏曲吸收了温州南戏的剧目、脚色体制、演出形式，发展形成了梨园戏。由于不同戏班祖脉传衍的差异，梨园戏在发展中分为三个路子，各自有“十八棚头”剧目。一称“小梨园”(童龄班)，其演出的剧目，如《郭华》、《吕蒙正》、《蒋世隆》、《刘知远》、《荔枝记》等。动作严谨，表演细腻。过去戏班每次出演，都要打三层凉伞，提两盏大红灯，一书“翰林院”，一书“××梨园班”，还得鸣锣开道。挑戏箱的扁担也要雕龙头凤尾，俨如官宦出巡。据老艺人相传，这与官宦家班演出有关。一称“大梨园”(成人班)，亦称“老戏”，又分“上路”与“下南”。“上路班”的主要剧目，如《朱文》、《朱寿昌》、《朱买臣》、《刘文良》、《林招得》、《王魁》、《王祥》、《王十朋》、《孙荣》、《蔡伯喈》等，多系吸收宋元南戏剧目。“下南班”的主要剧目除《苏秦》、《吕蒙正》是从“上路”、“小梨园”分来以外，其他如《范睢》、《龚克己》(又名《文武生》)、《岳霖》、《周德武》、《周怀鲁》、《章道成》等，多属较罕见的剧目，具有浓厚的地方色彩。

南宋时，漳州一带民间流行“优戏”，号“乞冬”。今漳浦、华安等县竹马戏的演出，仍保留古老的“乞冬”习俗与叫法。其早期的剧目《跑四美》(亦名《跑四喜》)来自民间歌舞竹马灯，其他剧目多属滑稽调弄的“弄子戏”。如《砍柴弄》、《过渡弄》等，只有旦、丑两个脚色，

表演粗犷质朴，唱腔也多为闽南民间小调。

明代的福建戏曲

明中叶以后，弋阳腔、昆山腔、四平腔等相继传入福建，并为福建各地戏曲声腔所融合吸收，又产生了许多各具特色、异彩纷呈的声腔剧种。

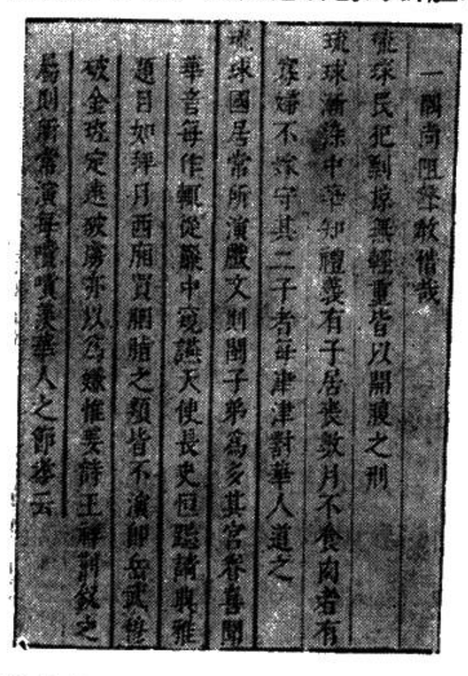
兴化戏除了经常演出宋、元南戏剧目外，还大量搬演外来声腔的剧目，吸收不少外来唱腔。如改《浣纱记》为《范蠡献西施》，改《玉簪记》为《潘必正》，改《紫钗记》为《霍小玉》等。音乐上出现了〔南北驻云飞〕、〔南北新水令〕等南北曲混合联缀和犯调、集曲手法。表演上出现了固定的程式，脚色行当、服饰、脸谱也有了较大发展和丰富。

据清焦循《剧说》卷六载："明弘治末，泉州府学教授，南海人，颇立崖岸。一日，设宴明伦堂，搬演《西厢》杂剧。"此时泉州除演出杂剧外，梨园戏还吸收了部分温州南戏和明传奇剧目，编演了以泉州民间传说为题材的戏文，尤以"下南班"的剧目居多。《陈三五娘》是流传潮、泉一带的剧目，原名《荔枝记》，是"小梨园"的传统剧目。据明嘉靖丙寅(1566)年刊刻的《班曲荔镜戏文》末页记载，《荔镜记》是建阳余氏新安书坊参照"潮泉二部"的《荔枝记》并增加"颜臣勾栏诗词北曲"重新校正刊行的。这时的梨园戏从剧本到音乐唱腔已经发展成较成熟的剧种。因此惊动了封建统治阶级，《荔枝记》屡遭诬蔑和禁演。据载："厦门前有《荔镜传》，演泉人陈三诱潮妇五娘私奔事，淫词丑态，穷形尽相，妇女观者如堵，遂多越礼私逃之案，前署同知薛凝度禁止之。"(《厦门志》卷十五《风俗·俗尚》)然而，观众"翕然共好"的《荔镜记》始终不能禁绝，反而在民间广为流播。南音在《御前清曲》中，共收录一百零六支曲子，其中唱陈三五娘的就有四十一支。《泉南指谱重编》收四十二套，其中咏唱陈三五娘故事的有二十二支之多。

源于广东潮州和闽南云霄、诏安、平和、东山一带的潮调，亦名潮音戏，在明中叶也有很大发展。潮音戏在闽南流行时，曾与梨园戏密切交流，互相吸收。潮音戏吸收了不少梨园戏的南音曲牌，故有"所演传奇皆习南音而操土风"，"杂丝竹管弦之和南音土风声调"，其"声歌轻婉，闽广参半"的记载(见清顺治吴颖《潮州府志》)。同时，梨园戏也吸收不少潮音戏的剧目和音乐曲调，传统剧目《陈三五娘》就吸收不少潮音戏的音乐曲牌，如〔潮阳春〕、〔潮调〕、〔长潮〕、〔中潮〕、〔短潮〕等。

明万历年间，福州人曹学佺，曾从宦燕京、南京、四川、浙江、江西等地，因触怒权贵，谪迁归隐故里西郊洪塘乡。他在家乡筑石仓园，建楼馆，蓄童婢，养歌伎，办家班，与精通音律的徐𤊹、陈鸣鹤等人创研新腔，"曲调已从新，奏曲辨宫徵"，"翠管时调风，词场托素交"。(见曹学佺《曹大理诗文集·石仓诗稿》卷六)因是文人雅士聚伎演唱，故有"儒林班"之称。

万历三十一年(1603)，曹学佺还邀请旅次福州的著名剧作家屠隆、阮自华，在福州城内乌石山邻霄台欣赏其家班演出。时“隆为祭酒，梨园数部，观者如堵。酒中乐止，隆幅巾白袖，奋袖作《渔阳掺》”。(清董沛编《鄞县志》卷三十七“人物传十二”明六“屠隆”条)翌年，万历甲辰(1604)年，曹府“儒林班”参加洪塘乡金山寺普渡演出，称为“第一代儒林”。隆武二年(1646)，朱聿键兵败自尽，清兵逼近福州，曹学佺上吊殉国。相传后来儒林班艺人为了悼念曹学佺，便把他研创的新腔取名为“吊腔”，后人嫌其字不祥，便改为“逗腔”。


琉球漸染中華知禮義有子居喪數月不食肉者有
寡婦不嫁守其二子者每津津對華人道之
琉球國居常所演戲文則閩子弟為多其宮眷喜聞
華音每作輒從簾中窺識天使長史恒跽請典雅
題目如拜月西廂買胭脂之類皆不演即岳武穆
破金班定遠破虜亦以為嫌惟姜詩王祥荊釵之
屬則所常演每嘖嘖羨華人之節孝云

从明嘉靖到万历年间，福建地方戏曲不仅有兴化戏、梨园戏、竹马戏、潮音戏和儒林戏等，流行于各方言区，而且还远渡重洋，到海外演出。明万历间，福建戏班曾到琉球国演出，深受国王、王后、官吏以及士大夫的喜爱：“琉球国居常所演戏文，则闽子弟为多。其宫眷喜闻华音，每作辄从帘中窥。宴天使，长史恒跽请典雅题目，……《姜诗》、《王祥》、《荆钗》之属，则所常演，每啧啧羡华人之节孝焉。”(明姚旅《露书》卷九“风篇中”)

明万历前后，福建还涌现出一批戏曲作家与作品，其中有汀州马俏厚据《王魁负桂英》故事改编的《风月囊》，李玉田编撰王三合与妓女故事的《玉镯记》，福州陈介夫的《异梦记》，陈轼的《续牡丹亭》，福清林章的《青虬记》与《观灯记》，以及闽中黄日的《玉花记》，王应山的《千斛记》等。

明代福建还涌现出一批在戏曲评论方面有见地的学者。诸如长乐的谢肇淛，莆田的姚旅，泉州的李贽，连江的陈第，福州的曹学佺等。谢肇淛对于戏曲特性和史与剧的关系，提出了精辟的看法：“杂剧戏文，须是虚实相半，方为游戏三昧之笔。……若《浣纱》、《青衫》、《义乳》、《孤儿》等作，必事事考之正史，年月不合，姓字不同，不敢作也，如此则看史传足矣，何名为戏？”(《五杂俎》卷十五“事部三”)姚旅对于当时戏曲艺人的唱腔，也有独到见解：“歌永言。永言者，长言也，引其声使长也。所谓‘逸清响于浮云，游余音于中路’也。故古歌者，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木。倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠。”同时还对海盐腔的特点作了概括：“音如细发，响彻云际。每度一字，几尽一刻，不背于永言之义。”(《露书》卷八“风篇上”)李贽现存有关戏曲论述甚丰，有收入《焚书》卷三的《杂说》、《童心说》，还有收入《焚书》卷四批评的剧目《玉合记》、《昆仑奴》、《拜月记》、《红拂记》。现存署名李卓吾评点的剧本，计有《西厢记》、《明珠记》、《琵琶记》、《幽闺记》、《玉合记》、《红拂记》、《荆钗记》、《玉玦记》、《绣襦记》、《玉簪记》、《浣纱记》、《金印记》、《锦笺记》、《香囊记》、《鸣凤记》(见夏写时《中国戏剧批评的产生和发展》，1982年中国戏剧出版社)。他提

出的"《拜月》、《西厢》，化工也；《琵琶》，画工也"的"化工画工说"，在中国古代戏剧批评史上独树一帜，影响深远。

明末在我国东南沿海一带，出现了资本主义萌芽，其时福建也出现了雇佣工人的手工业作坊，促进了商品生产的扩大与流通。随着商品和贸易的发展，各地商人之间的往来更加频繁，凡"福（州）之紬丝，漳（州）之纱绢，泉（州）之蓝靛，福（州）、延（平）之铁，福（州）、漳（州）之桔，福（州）、兴（化）之荔枝，漳（州）之糖，顺昌之纸，无日不走分水岭及浦城小关，下吴（江苏）、越（浙江）如流水"（明王世懋《闽部疏》）。当时福建商人"行贾四方"，而江西、浙江、安徽、江苏等地"四方之贾亦云集"福建。（见明张瀚《松窗梦忆》）因此，除了浙江温州至福建泉州这条宋代早已开辟的海上商路之外，此时从闽北建瓯、建阳、南平、政和、屏南等地经浦城出关与江西、浙江沟通的山区商路更进一步扩大，成了一条闽、浙、赣三省的交通要道。外来的声腔戏班也随商人和官员的往来，频繁入闽。

徐渭于明嘉靖三十六年（1557），从浙江随军到福建抗倭。他到了闽北以后，利用"客闽多病"的机会，根据他所看的弋阳腔和搜集的南戏剧目，撰写了《南词叙录》一书。书中记述了当时弋阳腔已流传于福建。如流行于江西石城的道士腔戏班，也于这时传入闽西永安、大田、尤溪等地。因是"大嗓子唱高腔"，大锣大鼓伴奏，故称大腔戏。其演出形式粗犷古朴，表演上保留有木偶戏的遗迹。永安青水乡丰田洋村还有一个世代相传的熊氏家族的大腔戏班，1981年曾发掘出清顺治年间的一批大腔戏艺人的古脚本。

万历间，昆山腔已流传福建，时称"正音"。万历二年（1574），杨四知任福建巡按监察御史。他在《兴礼教正风俗议》中写道："闻之闽歌，有以乡音歌者，有学正音歌者。夫讴歌，小技也，尚习正音，况学书乎？"（清道光《重纂福建通志》卷五十七"风俗""延平府"）万历间，福州人邓原岳在一首七绝诗中描绘了当时福州春节期间闹市演出昆曲的情景："今宵雨霁动新凉，短拍长歌夜未央；学得昆山齐按拍，还珠门外月如霜。"（《西楼集》卷十《闽中元夕曲》）天启六年（1626），福州城里曾演出昆曲《鸣凤记》和屠隆的《彩毫记》（见明陈泰始《漱石山房集》卷五《花朝集洪汝含宅观〈鸣凤记〉共限场字》、卷六《九月望日直社观〈彩毫〉剧分得三江》）。曾在江苏嘉定任县令的陈一元，亦喜昆曲。他因与宰辅不和，引疾回乡，在福州家里（今城内衣锦坊），蓄有昆曲"歌童一部"，经常演出娱宾。他自己也扮演大花行当，因而有"陈大花"之外号，其居屋亦俗称"陈大花宅"（见清郭柏苍《全闽明诗传》卷三十七"万历朝八"）。

徽池一带的戏班，也随徽商经江西相继入闽，并将"徽池雅调"、"昆弋雅调"、"时调青昆"、"昆池新调"、"青阳时调"、"时兴滚调"等弋阳高腔、昆腔、徽州腔、青阳腔等传入福建。建阳麻沙书坊曾大量刊刻了这些声腔的流行剧本选集，其剧目多达三百二十余种。此外，收藏于西班牙爱斯高里亚圣劳伦佐图书馆的、被视为孤本的明代嘉靖年间的戏曲选集《风月锦囊》，也是建阳麻沙书林詹氏进贤堂梓行。该戏曲选本共收集《蔡伯喈》、《荆钗记》、《刘

知远》、《江天暮雪》、《林招得》、《窦滔回文记》、《姜诗》、《拜月记》、《商辂》、《吕蒙正》等三十九种。

明末，“稍变弋阳”的四平腔，由于“调稍平”，又善于“错用乡语”而“令人可通”，曾分三路传入福建：一路从赣东经闽北传到政和、屏南和宁德。在屏南县熙岭乡龙潭村有四平戏业余剧团。相传，四平戏系龙潭村民世代相传的宗族家业，至1982年已历十五代之久。始终保持“其节以鼓，其调喧”、“前台干唱，后台帮腔”的演出形式，并遗留下一批清代的手抄本。其中有在封皮上标明“四平戏”字样的清咸丰六年的《虹桥渡》、光绪三年的《中三元》以及《赶白兔》、《琥珀岭》(即《崔君瑞江天暮雪》)、《沉香破洞》等一批古老剧目。一路经浙江东部沿海流传到了闽中沿海的福清、长乐、平潭等县。据当地老艺人相传，明末有一个大官从浙江到福建上任时，带来了一个戏班，唱的是高腔。由于方言谐音的关系，称四平戏为“词明戏”。清光绪三十二年(1906)平潭县知事宋廷谟上任时，看到词明戏演出后赞道：“好四平”。明末清初词明戏比较盛行，其班社制度、行当分工、音乐唱腔以及传统剧目，均与屏南、政和的四平戏一样。到了清中叶时，词明戏受到当地民间“白字”曲调的影响，开始夹杂方言土语，改变了纯用“官话”演唱。一路从赣南流传到闽粤交界的平和、漳州、南靖等地，亦称四平戏。清乾隆年间在闽南很盛行，原来也是“干唱无伴奏”和“一唱众和”。清末以后，因受西秦戏和外江戏的影响，逐渐吸收吹腔、梆子和皮黄音乐曲调，因而与闽北四平戏有所区别。南靖县四平戏的荣华班和漳州的凤仪班，流传到闽西龙岩、漳平、上杭等地，因戏班师傅来自广东饶平，人称“饶平班”，又称“饶平戏”。

四平戏进入福建后，由于它“向无曲谱”，“大半乡愚可随口演唱”，故受到群众喜爱。一般畴农市女也会学唱几句。清末文人黄正绅曾在屏南县龙潭村观看演出，并在诗中写道：“欢筵鸡黍叨元伯，舞榭钗裙讶小蛮；喜得从行二三子，归途也学唱刀环。”(黄正绅《双溪草堂诗抄》卷三《龙潭村观剧赠陈陶川茂才》)

清代的福建戏曲

清初至康、乾时代，由于采取了与民生息的政策，福建经济进一步得到了发展，戏曲艺术也出现较为繁荣的局面。

清初兴化戏发展很快。康熙三十三年(1694)，莆田县戏班参加迎春妆架的有三十六架。次年迎春却有四十架，参加的戏班有二十八班，十分华丽(见清陈鸿《莆靖小纪》)。康熙二十四年至二十七年(1685—1688)，福建戏班曾到泰国，并被邀请到皇宫为法王路易十四派往泰国的大使举行庆宴演出。其“华丽而庄严的排场”、“严肃而认真的表演”，给外国观众留下了深刻的印象(见〔英〕布赛尔《东南亚的中国人》卷三《在暹罗的中国人》，厦门大

学南洋研究所编《南洋问题资料汇编》1958年第1期)。

同时,闽南的梨园戏亦在台湾盛行。当时梨园戏演出的情况是:"肩披鬓发耳垂珰,粉面朱唇似女郎。妈祖宫前锣鼓闹,侏儒唱出下南腔。"(清余文仪《续修台湾府志》卷二十四"艺文五·诗二"郁永河《台海竹枝词》)漳浦人蔡奭于乾隆十三年(1748)成书的《官音汇解释义》中,记载当时闽南流行的声腔有唱官腔的正音戏,唱白字的泉腔,做大班的昆腔,做九角的四平戏,唱潮调的潮腔,唱小曲的采茶戏,抽交肋的傀儡戏,以及"通音"的乱弹、啰啰等。

此后,来自荆湘唱二簧、西皮的南北路,时称乱弹,也传进了闽西,当地人称"外江戏"宁化县文化部门在坊田乡大罗村池氏祠堂的戏台上,曾发现有"乾隆丙辰(1736)寒食节湖南新喜堂到此演出"的题记。从清中叶至二十世纪三十年代,湖南祁阳班经江西到龙岩、连城、长汀、宁化等地的,更是接连不断,许多艺人就地落籍,开科授艺,传衍后代。在这长达二百多年的历史中,祁阳戏吸收融合闽西木偶戏、民间的中军鼓乐和西秦戏,形成了有别于其他皮簧声腔的地方剧种,时称楚南戏,亦称外江戏。因广东也有外江戏,三十年代初曾流传到闽西客家地区,并于民国二十二年(1933)改称"广东汉剧"。为区别起见,中华人民共和国成立后,闽西的外江戏改名"闽西汉剧"。

以吹腔为主要唱腔的"乱弹",于清中叶经浙江、江西传入闽东北的寿宁、古田、屏南、福安等地。在流行过程中,又吸收江西戏、浙江乱弹和当地民间艺术,形成了一个具有吹腔、皮簧等多种声腔的剧种,当时称北路班、南路班。中华人民共和国成立后,在仅存的北路班的基础上建立起专业剧团,并定名为北路戏。

这时,徽班也传到福建。一路从浙江经江西传入闽西北的泰宁县梅林乡一带,并吸收当地的道士音乐和民歌小调,形成具有当地民间特色的剧种,时称土戏,中华人民共和国成立后改称梅林戏。一路流传到福州,因用"官话"演唱,当时群众称之为"啰啰"。清代福州的地方官员,大多是江淮一带人,所以唱官腔的徽班得到了官方的支持。当时福州的观众尽管听不懂"啰啰",但因徽班演出的剧目新颖,技艺高超,行头整齐,武打精彩,也深受观众欢迎。加上外省商帮行会逢年过节、社火神诞都要请徽班演出,所以徽班在福州也很快得到发展。

清人张际亮在《金台残泪记》里记述了道光元年至二年(1821—1822)在会城(福州)见大吉升金发和如意二伶的演出。次年又见"艳绝一时"的金秀龄献技。他们皆安庆人。所演的剧目有《醉打山门》、《小青题曲》、《游园惊梦》等。在清道光、光绪年间,又先后出现了祥升班和三庆班,俗称"上三班"。还有流动于福州郊外的三连升、三连福和三和顺,俗称"下三班"。三庆班在福州还设立科班,专收福州子弟入班学艺,人数有七十二名之多。

清中叶,江西的戏班也传来福建,时称江西班、江西路,或称江西戏。江西戏传到闽北的浦城一带,原先也是以唱高腔为主,清末以后,才以唱乱弹、南北词为主。中华人民共和

国成立后，江西各路戏班改称赣剧，浦城的江西戏亦改名赣剧。

江西戏传到南平、尤溪、永安、大田等地，以唱二簧、西皮为主，因生、旦用小嗓演唱，故称小腔戏。尤溪、永安、大田、沙县一带的山区，小腔戏的戏班尤为流行。

同时，江西的采茶戏以其轻松活泼的茶歌小调，粗犷质朴的表演艺术，富有生活气息的短小剧目，很快流传于闽、赣交界的山区，成为山区农村人民喜爱的娱乐形式。在邵武、光泽一带的采茶戏，因它一般只有生、旦、丑三个脚色，俗称三角班，亦称三角戏。在建瓯、建阳、松溪一带，因多为逢年过节游春时演出，故称游春戏；在永安、将乐、大田一带，因与灯戏相结合，则称花灯戏；在宁化、清流，则仍称采茶戏。

江西戏还流传到闽南、闽西的一些县份。漳州建有江西赣南会馆，坐落于新华东路过聪巷内。现保存一块石碑，碑文记载清道光二十年(1840)至咸丰四年(1854)间，江西商贾来漳行商建造会馆与戏台。戏台名"万寿宫"，建筑精致，落成时曾由江西班祭台。每年八月初一神诞，也常请江西戏班演出。据当地群众说，演的是"二簧戏"，同时采茶戏也在漳州一带流行。江西戏在泉州群众称之为"搬江西"，唱白均系土官话。而同安县则称"江西班"："昔人演戏，只在神庙，然不过上路、下南、七子班而已。光绪后，始专雇江西班及石码戏。"(《同安县志》卷二十二"礼俗·演戏")此外，流行于漳州的采茶戏，又传至台湾，为歌仔戏所吸收。

清道光以降至辛亥革命前夕，福建地方声腔剧种呈现活跃状态。作为闽剧前身之一的儒林戏、平讲戏，在福州方言区尤为兴盛。咸丰至同治年间(1851—1874)，仅福州郊区的业余儒林班就多达十余个，演出了《紫玉钗》、《墦间祭》、《拜塔》等剧目。从光绪到宣统年间(1875—1911)，儒林班达到了全盛时期，曾出现专业的十三家儒林班，风靡福州城乡。而平讲戏则在闽东山区屏南、古田、福安、宁德、霞浦、闽侯、福清等广大农村走乡串镇流动演出。光绪年间达到鼎盛时期，出现了宝发、旧仕梅、新仕梅、三仕梅等著名班社；涌现出"七双八赠二十一杂"的常演传统剧目。据出生于光绪末年的宁德县平讲戏老艺人黄则仕回忆说，清末民初他的家乡洋中乡的二三十个村子，都有子弟学演平讲戏。

在闽中地区，道光年间至辛亥革命前夕，兴化戏进一步吸收其他剧种的艺术养分，在保持自己风格的基础上又得到新的发展。莆田、仙游二县先后共有一百五十多个班社，传统剧目已达四五千个。一批宋元南戏剧目如《王魁》、《蔡伯喈》、《王十朋》、《刘知远》、《蒋世隆》、《杀狗记》、《刘文龙》、《王祥》、《姜诗》等成了常演的传统戏。其中光绪、宣统年间的玉楼春班与福顺班，曾以演出《张协状元》而闻名。

在闽南泉州，除了梨园戏一直保持自己严谨规范的唱腔和古朴典雅的表演艺术外，清末民初的高甲戏发展很快，仅晋江、南安二县就有上百个戏班。其中三合兴班曾于道光年间首赴新加坡演出，直至辛亥革命前夕，还有福兴荣班、金和兴班、福和兴班等先后赴马来亚、新加坡、印度尼西亚、菲律宾等国演出，把高甲戏艺术传播到了海外。光绪年间，泉州

还出现了由和尚和道士集资筹办的宗教性质的戏班，俗称“和尚戏”、“道士戏”，它成了打城戏的前身。

然而，这一时期有的剧种却开始走下坡。例如尤溪、永安等地，由于小腔戏的兴起，而使大腔戏受到冲击。嘉庆后，尤溪县出现大腔戏班改唱小腔戏的情况。而闽中沿海地区，由于纯用福州方言演唱的平讲戏的兴盛，促使唱官腔的词明戏的衰落，戏班逐渐从原来的七十多人的大班，减少到只有三十多人的小班；演出剧目也从大戏变成小折戏。闽南四平戏也从以四平腔为主要唱腔，逐渐吸收乱弹腔的剧目和音乐，在唱腔中增益了梆子和皮簧。这时漳州地区的竹马戏，则保持小型班社的形式，流动于厦门、金门、晋江等地。

中华民国时期的福建戏曲

中华民国初年，台湾歌仔戏返回闽南谒祖，在漳州、厦门一带演出，深为群众欢迎。于是，在闽南各地民间逐渐传开，并进一步吸收当地的锦歌及民间歌舞小调，成为具有闽南地方特色的歌仔戏。由于两岸歌仔戏同根共祖，关系密切，所以在漳、厦侨乡一带发展很快，相继出现了大批专业和业余的芗剧班社，甚至当地有的梨园戏七子班，也改演歌仔戏。因其流传于漳州的芗江流域，中华人民共和国成立后易名为“芗剧”。

清末民初，京剧开始传入福建。民国六至七年间，上海的天蟾、上天仙、天声、南华四大京班相继来福州。著名演员如芙蓉草、刘玉琴、冯子和、马连良等，在福州名噪一时，影响很大。此时正值清王朝被推翻不久，外籍官员纷纷离闽，曾经风靡省城的徽班开始走向衰落，艺人或流落民间，或被福州地区的儒林班、平讲班聘当师傅，于是出现了儒林、平讲、啰啰合流的“三合响”，并接受了京剧的影响，出现了以儒林戏的“逗腔”为主，融汇了平讲戏的洋歌、江湖班的乱弹、徽班的徽调以及昆曲、皮簧和民间小调等多种声腔的地方剧种——闽剧。

此时，京班还流传到了闽南。漳州出现有金漳班和正吉升班；厦门还成立有通俗教育社京剧部、落海工会京剧部和艺余票房、怡怡票房、励群票房等团体。京剧社团和票房组织在福建的流传，对闽剧、高甲戏、芗剧等都产生一定的影响。它们不同程度地吸收了京剧的剧目、表演和曲调、锣鼓经等，使剧种的表演艺术不同程度地得到了丰富。

二十世纪三十年代，浙江新兴起的越剧，也很快流传到闽北、闽东城乡演出。仅建瓯一县就有如意女班、越民女班和知音女子剧团等。有的还有固定的演出剧场，如越民剧院。上演剧目有《桂花亭》、《金枝玉叶》、《西施》、《孟丽君》、《珍珠塔》、《双蝴蝶》、《双鸳鸯》、《女状元斩夫》等。还演出三十四本连台本戏《狸猫换太子》，一个剧目连演一个多月。

在第二次国内革命战争时期，闽西地区成为红色革命根据地。民国二十二年冬，汀州

成立了福建省苏维埃剧团，直接受中国共产党福建省委宣传部领导，活跃在苏区、前线阵地以及边沿地区，宣传党的方针和工农政府的政策，根据现实生活和战斗故事编演短小精悍的反映打土豪分田地、扩大红军、拥红优属、破除迷信等题材的歌舞、活报剧、山歌剧和儿童剧等节目。

此时的外江戏，则多以业余的分散的形式出现在武平、连城、上杭、长汀、漳平等地，并常往来于广东的饶平、广福，江西的宁都、会昌、石城、瑞金等地城镇演出。民国十九年，连城的罗仲山，在罗坊组成有二十多人的郿江楚剧团。剧团成立后，影响很大，湖南的楚南戏艺人王金宝曾从湖南到连城来教戏，并参加演出。

三十年代末，漳平县钟秀村农民还组成股东，自办业余剧团，聘请名师蔡迈三传授技艺，班名取“新顺天”。武平县在民国二十四、五年间，曾先后两次筹建外江戏戏班。第一次成立荣天彩班，第二次成立乐天彩班，曾到江西会昌等地演出。

抗日战争爆发前夕，闽东北的北路戏、平讲戏已渐趋衰落，演出地区逐渐缩小到寿宁、福安和屏南一带，专业剧团开始解体，北路戏艺人流落民间，以“北路碎”(零散的业余班)和“鼓箫班”(吹打班)的形式进行演出和传艺。原拥有广大观众基础的平讲戏，也仅存于屏南和福安的偏僻山村，偶尔作业余演出。而流行于闽北民间的三角戏、游春戏、采茶戏，国民党当局则以“有伤风化”的罪名，明令只能在年节或庙会期间偶尔演出。永安、尤溪、大田一带的大腔戏和小腔戏，则因军阀割据，兵祸不断，活动范围也逐渐退缩到偏远山区。

抗日战争全面爆发后，日本帝国主义加紧侵犯福建，农村破产，城市萧条，尤其沿海城市厦门、福州等地相继沦陷后，福建戏曲遭受空前的灾难，戏馆纷纷倒闭，艺人流落四方。厦门沦陷时，歌仔戏被国民党政府视为“亡国之音”，遭到查禁。闽南四平戏不能维持演出，艺人改唱潮剧或汉剧，连业余戏班也不复存在。漳浦的竹马戏，抗战前夕还剩有老马与新马两班，到民国二十八年却全部解体。

拥有最多观众的闽剧，仅存旧赛乐、三赛乐、善传奇、四赛乐、复兴社、赛天然六个班，艺人们过着叫化子般的生活。著名艺人郑奕奏抗战后期流落异乡，不少艺人辗转到闽北内地建瓯等县搭班；留在福州的林芝芳、黄荫雾、李铭玉、黄铭卿、江传柱、张江水、何帮亚等人，为了互助自救，创办众星合作社，演出的幕帐上写着“人人为我，我为人人”的口号，以求保存闽剧传统。但为了维持生计和躲避日伪审查，也迎合了社会上低级趣味的倾向，硬将流行歌曲塞进闽剧，使闽剧逐步走向下坡。还有一些剧种则因艺人星散，师傅亡故，求生困难，戏班解体。直到福建解放前夕，莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、潮剧、闽西汉剧、北路戏、采茶戏、花灯戏、平讲戏、三角戏、游春戏等剧种，均已濒临绝境。打城戏、词明戏、四平戏、大腔戏、小腔戏等剧种亦面临消亡。

中华人民共和国成立后的福建戏曲

中华人民共和国成立后，福建的政治、经济、文化发生了历史性的大变化，戏曲也如同枯木逢春，获得新生，并随着政治、经济形势的发展，获得新的繁荣。

1949年8月，福建省人民政府建立时，分布在全省福州、厦门、漳州、泉州、南平、建瓯、浦城、龙岩、永安、长乐、莆田、霞浦等市县的专业戏曲剧团、班社，仅有十六个。其中有京剧团六个（包括中国人民解放军第三野战军十兵团政治部所属的京剧团）和地方旧班社十个。全省剧场二十二个，表演团体多在露天戏棚、土台或庙堂舞台演出。1951年5月5日，中华人民共和国政务院公布戏曲改革工作的指示，确定"百花齐放，推陈出新"的方针，提出了"改戏、改人、改制"的具体目标和政策。1952年福建省设置了文化事业管理局。1953年1月，中国共产党福建省委宣传部文艺处、福建省文化局、福建省文学艺术界联合会以及主要剧种表演团体的代表，联合组成福建省戏曲改进委员会，负责具体指导全省的戏曲改革工作。

从1950年6月至1952年8月，先后在福州、泉州等地，举办戏曲研究班，组织艺人进行学习。参加学习的有闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、闽西汉剧、潮剧以及京剧、越剧、赣剧等剧种的艺人二千四百多人。全省的戏曲班社经过整顿和改革，变班主制戏班为共和制剧团。截至1954年，全省职业剧团增至七十四个，其中国营四个，民营公助九个，私营六十一个。剧种有闽剧、梨园戏、莆仙戏、芗剧、高甲戏、和尚戏（即打城戏）、汉剧、三角戏、京剧、越剧、赣剧、山歌戏等十五个。剧场增至五十三个。为了加强剧团领导，各级文化主管部门派往剧团的戏改干部十七人，其中九个重点剧团是由省文化局派出的。

从1950年到1954年，中国共产党和人民政府组织新文艺工作者和老艺人结合，对古老的戏曲艺术，进行一系列的改革。如大力净化舞台，清除旧戏曲中野蛮、恐怖、猥亵、迷信、丑化与侮辱劳动人民、反爱国主义的丑恶形象；重视剧团艺术生产制度的改革，建立剧团导演制度；改变演幕表戏的旧习，确立剧目的整理创作和保留剧目轮换上演制；改革剧团乐队，建立文武乐队制，使乐队渐趋定型。同时克服一些地区对传统戏曲、民间艺人采取简单粗暴、任意禁演的错误倾向。对新戏曲的创作进行大胆尝试，努力在戏曲舞台上表现新人新事，塑造劳动人民的典型形象。

当时，剧团普遍移植演出了老解放区的新歌剧，如《白毛女》、《血泪仇》、《赤叶河》、《九件衣》、《三世仇》、《刘胡兰》、《王秀鸾》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》以及新编历史剧《闯王进京》、《逼上梁山》等剧目。有的剧团也演出自己创作的现代戏，如闽剧《九命沉冤》。各地剧团还逐步整理演出传统剧目。1952年10月参加文化部举行的全国第一届戏曲观

摩演出大会，演出了经整理的闽剧传统剧目《钗头凤》中的《赠钗·泣别》一折。同时，传统闽剧《紫玉钗》还在大会上展览演出。1954年9月，闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、京剧、木偶戏等剧种的剧目参加在上海举行的华东区戏曲观摩演出大会，有一批剧目荣获剧本、导演、音乐设计、演员奖。

1955年至1960年，随着社会主义国民经济进入全面建设时期，福建戏曲艺术也取得了较大的发展。这一时期，各级文化主管部门重视挖掘抢救戏曲传统遗产，全省共收集、记录、整理传统剧目一万六千五百多个，仅莆仙戏一个剧种就挖掘抢救传统剧目五千多个，舞台手抄本八千多册。至1960年，编印《福建戏曲传统剧目清单》一集，汇总十八个剧种，记录了剧本名目一万零一百七十一个。同时还编印《福建戏曲传统剧目索引》五集，汇集了二千多个剧目，记述了每个剧目的人物、场目和故事梗概。此外，还收集、记录各剧种大量的音乐曲牌曲谱，据莆仙戏、闽剧、梨园戏、高甲戏、芗剧的统计，就记录了曲牌曲谱二千二百四十首。

这一时期，各戏曲剧团在整理上演传统剧目的同时，也努力创作上演反映现实生活的现代剧目。1956年7月，福建省举行第一届戏曲现代戏汇报演出大会，参加会演的有闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、山歌戏、越剧等剧种的现代剧目二十六个。莆仙戏《大牛和小牛》、《三家林》，芗剧《垦荒记》，山歌戏《出路》，闽剧《双铧犁》等，获剧本创作奖。此后，各地剧团出现创作上演现代戏的热潮，而且出现了不少优秀的现代戏剧目。1958年8月，福建省举行第二届戏曲现代戏汇报演出大会，参加会演的有闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、打城戏、闽西汉剧、山歌戏、赣剧、京剧、越剧等剧种的现代戏剧目三十七个。较优秀的剧目有闽剧《海上渔歌》、《劝导员》，莆仙戏《夫妻红》，闽西汉剧《陈客嫲》，京剧《红色风暴》等。尤其是闽剧《海上渔歌》的舞台表演艺术，既继承了传统的表演，又根据现实生活，提炼出一套海上武打的表演程式，在戏曲推陈出新方面取得了可贵的经验。

五十年代末期，周恩来总理为纠正工作中压抑传统戏演出，粗制滥造现代戏的偏向，提出了既演传统戏，又要演现代戏的“两条腿走路”的剧目工作方针，各剧团积极整理改编传统剧目和创作上演现代戏。1959年4月，福建省举行第三届戏曲观摩演出大会。大会选出了优秀剧目十一个为国庆十周年献礼演出。其中以莆仙戏《团圆之后》的演出，在戏曲界和广大观众中引起很大反响，被誉为“是一出不可多得的伟大悲剧”。

六十年代初，福建戏曲界涌现出一批较好的新编历史剧，如闽剧《武则天》，高甲戏《郑成功》，梨园戏《台湾凯歌》，芗剧《黄道周》、《屈原》，打城戏《李九我》、《李卓吾》等。

这一时期戏曲艺术教育事业有较大的发展和提高。1956年，只有闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏等剧种举办艺术训练班，有学员二百多名。到1958年和1959年，增加了云霄县潮剧艺术训练班。同时还办起了戏曲专科学校，如龙溪专区艺术学校、龙岩专区汉剧学校等。据1961年统计资料，全省拥有艺术专科学校一所，中等艺术学校十五所，有三十八

个戏曲剧团附设有学员班，在校学生数达三千二百七十九人，教职员工五百三十六人。

1960年至1965年，戏曲创作、研究、教育队伍进一步扩大，戏曲工作开拓了新局面，取得了成效。1960年，福建省戏曲研究所成立，开始建立一支戏曲研究队伍。1962年，福建省戏曲研究所有计划地开展剧种史和戏曲理论研究，组织了所内外的戏曲研究人员，对福建省的主要剧种历史进行大规模的调查，从每个剧种的剧目、表演艺术、唱腔曲牌、演出形式等入手，结合文献记载和实地考察，研究剧种的来龙去脉，撰写了莆仙戏、梨园戏、竹马戏、闽西汉剧等剧种的历史调查报告，约一百多万字。同时，还运用社会力量，开展群众性的收集戏曲史料和研究活动。从地方志、庙记、族谱、戏曲著作、诗文笔记、碑文楹联、信札遗稿以及旧报刊杂志中有关戏曲的评论文章中，博采穷搜，收集有关福建戏曲历史的源流与发展，以及音乐、表演、服装、道具、演出形式等方面的记载，从唐代咸通年间起，经宋、元、明、清，至中华民国止，计一千二百多条，编成《福建戏曲历史资料》共十集，为研究福建地方戏曲发展史，提供了有价值的资料，得到省内外专家的重视和支持。同时，还设立了福建省戏曲历史文物资料陈列室，陈列了古典戏曲手抄本、舞台演出本、有关戏曲活动的碑记拓片、田公元帅戏神像、清末旧戏班竹编戏笼、古戏装、旧戏单、旧剧照、戏曲唱片、民间百戏、《王魁负桂英》彩扎等文物一千多件，为开展戏曲研究提供了形象资料。在戏曲评论方面也较为活跃。1961年福建省文学研究所召开历史剧专题座谈会，联系《文成公主》、《满江红》等剧，讨论了编演历史剧的有关问题。1961年在《福建日报》上展开有关《贻顺哥烛蒂》的讨论。1962年，在福州市的《艺术通讯》上展开了有关闽剧现代戏《梁天来》、《杜鹏山》的讨论。

在整理、改编传统剧目方面，莆仙戏的《春草闯堂》和高甲戏的《连升三级》，能以新颖的艺术构思，使偶然性和必然性得到巧妙地统一，使人物性格和戏剧情节的发展互相促进，从而产生强烈的喜剧效果。1962年3月，戏剧家老舍、曹禺、张庚、阳翰笙来闽指导工作，观看了《连升三级》、《春草闯堂》、《贻顺哥烛蒂》的演出，给福建的戏曲艺术工作以巨大的促进。这一时期，戏曲在表现现代生活方面也有较大的发展。1964年，福建省举行第三届戏曲现代戏会演，参加会演的剧目有芗剧《碧水赞》，闽剧《红桥》、《虎山行》，高甲戏《惠女新传》、《瓷公鸡》，北路戏《张高谦》，山歌戏《补箩记》，三角戏《沿山红路》，越剧《梁》，赣剧《满山春》等。1965年，京剧《红色少年》参加华东区京剧现代戏会演。

1966年5月至1976年10月，十年动乱时期，福建的戏曲艺术事业遭到极大的破坏。1966年2月，《福建日报》开始发表署名文章，公开批判高甲戏《连升三级》；接着，莆仙戏《团圆之后》、《春草闯堂》、《嵩口司》，闽剧《六离门》等大批好的和比较好的剧目，均被打成大毒草。福建省文化局局长陈虹，被视为“黑线人物”，在《福建日报》上公开点名批判。不久，一大批文化主管部门领导和戏曲艺术工作者遭受打击和迫害。中华人民共和国成立后的戏曲艺术事业，被全盘否定了。

在"文化大革命"的头三年里，只留下一个省京剧团；其他剧团艺人被赶走，有的遭受迫害而致残，甚至致死。资料被毁尽，泉州将各种戏曲资料送造纸厂打成纸浆；莆田将数以万计的传统剧目、舞台演出本和记录重抄本，送鞭炮厂扎成炮纸筒；福州将苦心收藏的戏剧报刊资料送废品站；福建省戏曲研究所被撤销，研究人员全部被下放到边远山区。

1969年至1972年，贯彻"闽革一号"文件，各地组建毛泽东思想文艺宣传队，取代了戏曲剧团，提倡移植京剧样板戏，而且只许一招一式、一腔一板，依样画葫芦地硬搬。

从1973年到1976年，在"四人帮"文化专制主义控制下，反历史主义猖獗，形而上学盛行。剧本创作出现公式化、概念化，情节雷同化，人物脸谱化，语言刻板化的倾向。1976年，"四人帮"又发动"大写与走资派斗争的作品"，文化专制主义恶劣的创作作风，发展到了登峰造极的地步。

1976年，粉碎了"四人帮"，福建戏曲艺术获得第二次解放。1976年12月，举办"欢呼伟大的历史性胜利"创作学习班。1977年4月又举办创作思想讨论会。主要在揭批"四人帮"反革命修正主义路线的极右实质，清算"四人帮"利用文艺大造反革命舆论的罪行，肃清"四人帮"在文艺理论、创作思想方面的流毒。中国共产党十一届三中全会召开后，福建戏曲艺术事业很快康复。1979年3月，举行了全省性的文艺思想讨论会，探讨文艺与政治、放与收、继承与革新、生活真实与艺术真实、歌颂与暴露等问题，对社会现实生活进行了认真的思考，在艺术上进行了大胆的探索。通过拨乱反正，戏曲界明确认识到应该全面地、科学地、正确地贯彻"百花齐放，百家争鸣"、"推陈出新"和"古为今用"的方针。特别是通过"实践是检验真理的唯一标准"的讨论和各项政策的落实，思想更进一步得到了解放。

这一时期，先后有九十五个地方戏曲剧团恢复建制。新建的剧场、戏院如雨后春笋般出现。华侨投资修建剧场，影剧兼营的剧场有较大发展。优秀传统剧目获得恢复上演，剧场上座率急剧上升。1979年剧团试行"四定一奖"（定人员编制，定演出场数，定创作任务，定经费补贴，超额完成任务奖励），对剧团经营管理与艺术生产的改革作了探索。同时，为了适应对外开放的新形势，戏曲表演团体出国访问演出增多，邀请国外艺术团体来闽公演，进一步扩大戏曲艺术交流。1980年福建省戏曲研究所恢复建制。1981年1月，《福建戏剧》复刊，为福建戏曲界开展剧本创作、戏剧评论提供园地。

为了认真落实知识分子政策，纠正戏曲界的冤、假、错案，中国共产党福建省委和福建省文化局做了大量的工作，不但给文艺工作者落实政策，同时也给作品落实政策。在"文化大革命"中被定为毒草而受到批判的剧目《团圆之后》、《春草闯堂》、《连升三级》、《嵩口司》、《六离门》，给予平反，恢复名誉。

粉碎"四人帮"的文化专制之后，龙岩地区汉剧团于1978年8月，敢于排除"左"的思想干扰，上演传统剧目《白蛇传》，罗源县闽剧团亦上演《十五贯》。接着在文化部开放上演二十六个传统剧目的基础上，福建又补充开放十六个传统剧目。由于剧目的开放，观众急

剧上升。据1980年统计，全省专业戏曲剧团的观众人数，比1965年增加了百分之十二点七。开放演出剧目多通过整理改编，保证质量。莆仙戏《状元与乞丐》的整理改编，就是在这样的背景下产生的。

在编演新编历史剧方面也取得丰硕成果。产生了《洪武鞭侯》、《郝摇旗》、《李世民》、《斩鸿恩》、《河山碧血》、《五虎口》、《马江之战》、《刘秀中兴》、《王晋骂帝》、《林则徐充军》、《宋慈》、《铲平王》、《戚继光》、《郑成功》、《王审知》、《叶向高》、《刺桐舟》、《林爱姑告御状》、《双联杯》、《闽南小刀会》等一批新剧目。这些剧目题材广泛，形式、风格、手法多样。

1977年，通过拨乱反正，"揭批'四人帮'，歌颂老一代革命家"成为这一时期戏曲创作的主流。1978年，为迎接古田会议五十周年和红军入闽五十周年的纪念活动，曾创作演出一批表现老一辈无产阶级革命家革命活动的现代戏剧目。如《闽山碧血》、《三下龙川》、《人民啊，母亲》、《三打龙岩》、《寒梅曲》等。1979年，举行国庆三十周年创作剧目调演时，出现了歌仔戏(芗剧)《双剑春》，闽剧《海丰岛》，梨园戏《燕南飞》等剧目。1981至1982年举行两次全省性戏曲调演，有十三个地方剧种创作现代戏剧目四十九个，其中获剧本创作一等奖五个，二等奖十一个，三等奖十三个。尤其戏曲现代戏的创作，数量逐年增多，题材不断扩大，质量也有所提高，注意了戏曲特色，重视发挥戏曲唱、做、念、打的艺术特点。在这一时期，全省创作的剧本每年达二百本以上，而且得奖剧目中，百分之八十以上出自中青年作者之手，好作品多出现在县级剧团。有十一个剧目先后晋京献演，受到好评，其中《状元与乞丐》、《新亭泪》获1980至1981年全国优秀剧本奖。这一时期，在理论上，福建省文化部门曾组织对传统剧目的评价标准、怎样理解整理传统剧目的现实意义、新编历史剧的创作理论、现代生活题材的戏曲化等一系列问题的讨论，并在《福建戏剧》上展开争鸣。

在戏曲剧种历史的研究方面，也有新的突破和提高。1981年，在深入调查研究闽北四平戏历史时，曾发现了《白兔记》、《沉香破洞》、《崔君瑞》等一大批抄本，为全国研究高腔、四平腔的历史提供了丰富的资料。在进一步调查研究闽西汉剧历史源流时，从龙岩县万安乡挖掘出清咸丰十年(1860)古抄本《龙凤阁》总本，为研究闽西汉剧的渊源，提供了实物资料。同时，通过梅林戏历史源流的调查，也进一步明确梅林戏是清乾嘉年间，从流行于浙江、江西的徽调传入闽西北的。对闽剧历史的调查研究，明确了闽剧儒林班系源于明万历年间，是福州西郊洪塘乡人曹学佺为首创造的。

这一时期随着现代戏、新编历史剧和传统剧目优秀作品的出现，表导演、音乐、舞台美术的革新也有所发展。1979年举行福建省青年演员评比活动，1980年在福建省艺术学校开办了戏曲导演进修班(学制二年)，1982年召开全省性的导演艺术座谈会。1980年举办全省主要地方剧种唱腔会演。各剧种乐队的伴奏乐器，增加了一些音响交融性强的乐器，增强伴奏的表现力。开始解决男女同腔同调中存在的问题，在行腔上下功夫，不断探索新唱法，注意唱腔的性格化和流派唱腔经验的总结。1981年成立福建舞台美术学会，举办

全省性舞台美术展览会和舞台美术培训班。随着舞台美术表现手段日益丰富和技术水平的不断提高，戏曲舞台美术出现了崭新景象。如莆仙戏《状元与乞丐》、山歌戏《茶花娶新郎》、闽剧《草人护笋记》等的舞台美术设计，得到了省内外专家和观众的好评。

京剧《真假美猴王》把传统表演艺术，同剧中人物性格、戏剧情节紧密结合，使表演技巧、绝招的设置，服务于人物性格的刻画和情节发展的需要。1982年珠江电影制片厂根据此剧拍成彩色戏曲艺术片。

1978年，福建省文化局为解决戏曲剧团从艺人员青黄不接、后继乏人的问题，委托地、市为福建艺术学校代办十二个戏曲班，调动了地方办艺术教育事业的积极性。至1982年，各地、市戏曲班毕业分配到剧团的有梨园戏、高甲戏、芗剧、越剧等剧种的学员二百零六人，为剧团造就一批年轻的演员队伍。

1979年，福建成为对外开放的省份，在经济上实行特殊政策和灵活措施，在戏曲艺术工作上也适应改革开放的需要。几年来，先后有日本、法国表演团体的来访，也有美国、西德、日本、法国、英国、意大利、澳大利亚、菲律宾、新加坡等国戏剧界人士的来访。同时派出了梨园戏、高甲戏、芗剧等戏曲演出团体，到香港地区及东南亚各国参加艺术节和访问演出活动，与亚太地区戏剧界建立了密切的联系。

图　表

大事年表

1949 年

8 月，中国人民解放军第三野战军第十兵团京剧团，随军南下福建，演出京剧《九件衣》等剧目。

1950 年

4 月 30 日，福建省文学艺术界首届代表会议在福州召开，正式成立福建省文学艺术界联合会。

5 月至 6 月，福建省文学艺术界联合会组织领导全省开展戏曲改革，组织艺人进行学习。

11 月 27 日至 12 月 10 日，福建省文学艺术界联合会派陈啸高、林飞出席文化部在北京举行的全国戏曲工作会议。

本年，闽剧界开展“每班一新剧”运动，移植、演出来自老解放区的《闯王进京》、《逼上梁山》、《九件衣》、《血泪仇》等剧目。

1951 年

2 月，福建省人民政府文教厅文化处为开展戏曲审定工作，成立戏曲审定委员会。主委鲁岩、副主委蔡大燮，委员马宁、竹立等三十五人。

5 月，福州成立艺员工会，主席江传柱，副主席倪小玲、林秋潇。

10 月，福州市旧赛乐班班务委员会主任朱丽泉因在改革舞台、灯光、布景，建立共和制方面作出成绩，出席了福州市第一届工农劳动模范授奖大会，并获得大会奖章、奖状等。

12 月 1 日，闽剧工作者协会在福州成立。理事长陈啸高，副理事长黄荫雾、李铭玉。

1952 年

6 月，福州市文艺工会成立，主席蔡大燮。

9 月，福建省人民政府文教厅召开全省戏曲改革工作座谈会，总结三年来戏曲改革工作。各地代表四十八人出席会议，历时半个多月。

10 月上旬至 11 月上旬，由马宁任队长，率闽剧代表队赴京参加全国第一届戏曲观摩演出大会，演出《钗头凤》中的《赠钗·泣别》一折，展览演出《紫玉钗》。党和国家领导

人毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等观看演出。归途中，代表队还在上海、杭州等地演出。11月14日返省。

10月12日至10月20日，福建省第一届地方戏曲观摩演出大会在福州举行。

10月，福建省人民政府文化事业管理局、福建省文学艺术界联合会在泉州举办福建省戏曲研究班，探讨梨园戏《陈三五娘》改编问题。

10月，福建省人民政府文化事业管理局发布《关于当前戏曲改革工作的指示》（初稿）。

1953 年

1月16日，福建省戏曲改进委员会成立。主任委员陈虹、副主任委员蔡大燮、办公室主任竹立、副主任陈啸高。邀请闽剧、梨园戏等剧种有一定实践经验的编剧、导演、演员参加工作。

1954 年

1月27日至3月3日，华东戏曲研究院派徐筱汀、徐扶明等三人组成的福建地方戏曲调查小组，到福州、厦门、漳州、龙岩、泉州、上杭、莆田、仙游等地观摩十二个剧种的二十一个剧团演出五十六个剧目，写成《福建地方戏曲调查报告》一稿。

8月，中国人民志愿军文工团、东北评剧团、华东实验越剧团、华东实验京剧二团、华东实验歌剧团、上海歌舞杂技音乐团来闽，和福建省京剧团、福建省话剧团、福建省闽剧实验剧团、晋江文工队、南平大众京剧团、福州闽协剧团等组成慰问团，分赴全省各地慰问前线三军。

8月1日至8月23日，福建省第二届地方戏曲观摩演出大会在福州举行。

9月25日至11月1日，福建省闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、京剧等七个代表队赴上海，参加华东区戏曲观摩演出大会。

本年，福建省文化局对全省民间职业剧团进行登记。

1955 年

4月，闽剧《炼印》由上海电影制片厂拍摄成戏曲艺术片。

6月底至7月初，福建省闽南戏实验剧团三十九人赴京，汇报演出《陈三五娘》、《入窑》、《桃花搭渡》、《朱文太平钱》、《刘大本》、《唐二别妻》等传统剧目。文化部给《陈三五娘》颁发优秀剧本奖状和奖金。

10月2日至10月16日，福建省京剧团在省人民剧场举行优秀剧目展览，演出《闯王进京》、《将相和》、《三打祝家庄》等十一个剧目。

1956 年

4月中旬至7月，福建省文化局组织闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、越剧等剧种的编剧人员三十多人，深入生活，搜集创作素材。

4月，福建省闽南戏实验剧团到广州、汕头、衡阳、长沙、南昌等十多个大中城市巡回演出。7月中旬返省。

6月，陈啸高赴京参加文化部召开的全国剧目工作会议。

7月25日至8月8日，福建省第一届戏曲现代戏汇报演出大会在福州举行。

10月，福建省闽南戏实验剧团赴上海天马电影制片厂，参加拍摄彩色戏曲片《陈三五娘》。

10月，福建省京剧团举办京剧传统剧目展览月，展出李盛斌、田子文、邱慧芳、景惠媛和许昆童等主演的剧目。

10月，福建省闽南戏实验剧团举办梨园戏演员训练班。由福建省闽南戏实验剧团团长蔡尤本任班主任，老艺人姚苏秦等担任科步教学。

12月5日，文化部公布全国第一批获奖戏曲剧目，闽剧《炼印》、梨园戏《陈三五娘》获奖。

1957年

5月，仙游县鲤声剧团在福州首次演出陈仁鉴执笔改编的莆仙戏《团圆之后》。

5月31日，中国戏剧家协会福建分会筹备委员会在福州召开会议，推选出郑奕奏、李盛斌、蔡尤本、董义芳等十七人为常务委员，郑奕奏为常务委员会主任，李盛斌、蔡尤本、董义芳为副主任。

6月，福州个别闽剧团演出《杀子报》、《陈靖姑》、《刘香女游十殿》、《观音出世》等剧目。7月下旬，中国戏剧家协会福建分会筹委会在福州召开座谈会，要求剧团应该演好戏，坚决不演坏戏。

8月14日至26日，福建省文化局在福州召开福建省戏曲剧目工作会议。与会代表七十余人，由陈啸高、龚焰传达了文化部于本年4月中下旬召开的全国第二次戏曲剧目工作会议的情况；会议还交流了挖掘抢救传统剧目的经验。据会议统计，全省已发掘传统剧目一万零一百七十一个。

9月9日至29日，福建省文化局举办闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏四个剧种艺术训练班教学汇报演出大会，二百余人参加汇演。演出闽剧《三娘教子》、《红裙记》，莆仙戏《敬德画像》、《龙女弄》、《胭脂铺》，梨园戏《十朋猜》、《玉真行》，高甲戏《刘金定招亲》、《彩楼记》等二十一个剧目。

1958年

2月，福建省剧团、剧场工作会议在福州召开。会议制订了剧团、剧场的发展规划。

3月，福建省、福州市文艺界在福州举行大跃进誓师大会。会后，福建省、福州市戏曲工作者制订了深入生活、编演新戏的跃进规划。

8月底，福州市从所属闽剧团中，抽调五十九人组成新剧团，支援三明市。10月

底，剧团全体人员到达三明市，命名为三明市闽剧团。

5月，福建省文化局在福州召开全省戏曲创作会议，要求戏曲创作要紧密配合工农业生产大跃进的形势，并制订了创作任务指标。

6月，福建省闽剧实验剧团赴京参加文化部召开的部分省、市戏曲现代戏座谈会，演出了新创作的闽剧现代戏《劝导员》和改编的现代戏《海上渔歌》、《归来》等剧目。

6月28日，福建省文学艺术界联合会、中国戏剧家协会福建分会筹委会联合举行纪念十三世纪伟大戏剧家关汉卿戏剧创作七百周年大会。

6月至8月30日，上海越剧院一团来闽对福建前线三军进行慰问演出，参加演出的演员有袁雪芬、范瑞娟等。

7月上旬，福建省文化局在漳州召开福建省戏曲艺术教育会议，参加的代表三十余人。由竹立、龚焰传达全国艺术教育会议的情况，并研究有关培养戏曲艺术新人的问题。

7月23日，福建省艺术专科学校正式成立。学校设有闽剧科等。

7月底至8月底，福州市闽剧界联合举办现代戏演出运动月，全市各剧场同时上演各剧团新排演的大型闽剧现代戏。

8月，福建省第二届戏曲现代戏汇报演出大会在福州举行。

8月26日，中国戏剧家协会福建分会举行成立大会。会议选出理事四十一人。由郑奕奏任主席，李盛斌、杨胜任副主席。

9月底，浙江省越剧一团受浙江省人民政府的委托，应福建省人民政府的邀请，来闽参加由福建省京剧团、漳州市艺术学校演出队等组成的福建省人民慰问团，深入全省各地慰问前线三军。11月10日结束慰问演出活动。

10月18日，周巍峙、田汉、梅兰芳、吕骥、田间等率领文艺界慰问团到达福州。翌日举行慰问福建前线三军首次大会，由梅兰芳主演《宇宙锋》等剧。会后慰问团分赴厦门等海防前线，开展慰问活动。

12月1日至21日，福建省文化局在福州召开福建省戏剧创作会议。代表一百零八人，总结了建国十年来剧目工作的成绩和经验教训，并对莆仙戏《团圆之后》等进行了讨论。

12月10日，由长沙市湘剧一团、邵阳市花鼓戏剧团等四个表演艺术团体组成的湖南省文艺界慰问团，抵达福州。12日开始，分三路深入全省各地慰问前线三军，历时近两个月。1959年2月3日离闽返湘。

1959年

1月，由辽宁省京剧团、旅大市京剧团、本溪市话剧团、长春市评剧团、延边歌舞团、吉林省曲艺团、黑龙江省评剧团、哈尔滨市评剧团、黑龙江民间艺术团组成的东北慰问

演出团来闽，慰问福建前线三军。

2月21日，山西省慰问团抵达福州。随团来闽慰问福建前线三军的有中路梆子剧团、蒲州梆子剧团、北路梆子剧团、上党梆子剧团等。

2月底，中国戏剧家协会福建分会主席郑奕奏，应印度尼西亚万隆、雅加达金融公会等六个单位邀请，赴印度尼西亚传授闽剧艺术。先后为当地华侨业余闽剧社排练《紫玉钗》、《梅玉配》、《陈若霖斩皇子》、《追鱼》等剧目。8月中旬返福州。

4月1日，福建省第三届戏曲观摩演出大会在福州举行。

5月，湖北省文艺界慰问团来闽慰问福建前线三军。汉剧演员陈伯华等参加慰问演出。

6月，福建省梨园戏剧团赴京参加国庆十周年献礼，演出《高文举》、《朱弁》及折戏《十朋猜》、《摘花》等。回闽时，到济南、南京、苏州、无锡、上海、杭州等地巡回演出。

9月，由闽剧代表队、莆仙戏代表队组成的福建省巡回演出团，赴京参加国庆十周年献礼，演出闽剧《六离门》、《夫人城》、《钗头凤》、《紫玉钗》、《梅玉配》和莆仙戏《团圆之后》、《三打王英》、《夫妻红》、《假元宝》等。党和国家领导人刘少奇、周恩来、朱德、彭真、陈毅、张鼎丞、罗瑞卿等观看演出并和全体演职员合影留念。演出团返省途中，还在郑州、武汉、上海、杭州、南昌等地巡回演出。12月5日，回到福州。

11月，福州市从所属闽剧团中，抽调演职员三十二人，组成新剧团，支援南平市，命名为南平市闽剧团。

11月，芳华越剧团由上海迁团到福州，改名为福州市芳华越剧团。

1960年

1月5日至2月12日，福建省文化局、中国戏剧家协会福建分会在福州联合举办福建省青少年演员、学员会演。演出梨园戏《潘葛围棋》、莆仙戏《敬德画像》、闽剧《晴雯补裘》、高甲戏《许仙谢医》、芗剧《加令记》、京剧《游西湖》、越剧《打金枝》等。汇演期间还召开省戏剧艺术教育工作会议，交流教学经验，讨论发展戏剧教育事业的方案。

1月，《福建戏剧》(月刊)创刊。

1月，仙游县鲤声剧团赴长春电影制片厂，参加莆仙戏《团圆之后》戏曲艺术片的拍摄工作。4月间返省。

2月底，山东、安徽省各界人民代表团来闽慰问前线三军。随慰问团前来的有山东省梆子剧团、京剧团、吕剧团、曲艺队和安徽省黄梅戏剧团、庐剧团、泗州戏剧团等。

3月，福建省文化局召开全省专业剧团政治工作会议，讨论坚持党的文艺路线，加强剧团政治思想工作等问题。

福建省戏曲研究所正式成立。设有戏曲文学、戏曲历史、舞台艺术等研究室和资料室、办公室等。

4月，福州市闽剧院三团到上海戏剧学院排演闽剧《贻顺哥烛蒂》。

5月，中国共产党福建省委员会、福建省人民委员会召开全省文教战线群英大会。福州市闽剧院一团、福州市红旗闽剧团、福州市芳华越剧团、浦城县赣剧团、仙游县鲤声剧团等二十个单位代表，郭西珠、林栋志、尹桂芳、黄铭卿等十二人出席会议。

5月底，福建省戏曲青年演员汇报演出在福州举行。

6月，浦城县赣剧团被评为全国文教系统社会主义建设先进单位。团指导员祝立苍赴京出席全国文教系统群英会，剧团获文化部授予的奖状。

8月，福州市闽剧院三团、龙溪专区艺术剧院芗剧团和厦门市金莲升高甲戏剧团分别赴北京、上海、武汉、南昌等地巡回演出。

9月9日，福建省文化局举办的福建省戏曲编导干部训练班在福州正式开学，有三十名学员参加学习。

9月，福建省文化局在厦门举办芗剧名老艺人表演艺术展览，演出芗剧《吕蒙正过桥》等。

10月28日，河北省慰问团抵达福州。随团来闽慰问福建前线三军的有河北省青年跃进剧团等。

11月，《福建戏剧》停刊，共出版10期。

本年，泉州市高甲戏剧团赴北京等地，演出《许仙谢医》、《笋江波》、《昭君出塞》等剧目。

1961年

2月下旬，福建省文学研究所召开历史剧专题座谈会，参加座谈的有福建省文学研究所、福建省戏曲研究所、福建日报社、福州市文化局等单位的有关人员，结合新编历史剧《满江红》、《文成公主》等剧目，讨论了编演历史剧的有关问题。3月上旬结束。

8月，福建省、福州市戏剧界集会追悼京剧表演艺术大师梅兰芳逝世。中国戏剧家协会福建分会主席郑奕奏和京剧演员葛次江、田子文、袁灵云、邱慧芳等人撰文悼念梅兰芳。

11月13日至23日，福建省文化局在莆田召开发掘整理传统戏曲遗产现场会议。代表一百余人，就发掘整理传统戏曲遗产工作，交流情况，总结经验。莆仙戏老艺人黄文狄就其著述的《莆仙戏传统科介》作了介绍。

12月，厦门、泉州、同安、惠安、晋江等五个市(县)高甲戏剧团，在厦门联合演出高甲戏传统剧目，三十多位丑脚演员同台献演各自的拿手戏，交流高甲戏各流派的丑脚表演艺术。

1962年

3月，老舍、曹禺、阳翰笙、张庚等从广州来闽，在泉州观看泉州市高甲戏剧团演出

的高甲戏《连升三级》；在福州观看福州市闽剧院一团演出的闽剧《贻顺哥烛蒂》和仙游县鲤声剧团演出的莆仙戏《春草闯堂》。

4月16日至20日，福建省戏曲研究所邀请仙游县鲤声剧团来福州内部演出“目连戏”，并举行座谈会。

4月21日至23日，福建省梨园戏实验剧团在深圳演出《陈三五娘》、《朱弁冷山记》、《高文举》、《昭君出塞》、《桃花搭渡》等剧目，几千名旅居香港的同胞到深圳观看演出。香港福建同乡会、福建商会等，还向剧团赠献了锦旗和花篮。

5月，福建省戏曲研究所筹办的福建省戏曲历史文物资料陈列室开始内部展出，陈列有关全省戏曲历史文物资料一千多件。

12月12日，福建省文化局与中国戏剧家协会福建分会，联合举行郑奕奏舞台艺术五十周年纪念会，并给郑奕奏颁发了奖状。晚会上，由郑奕奏和他的徒弟演出闽剧传统剧目《百蝶香柴扇》中的《妆台前》、《三杯酒》等折戏。福建省戏曲研究所还举办郑奕奏舞台艺术五十周年展览会。

本年，在中国戏曲研究院有关专家指导下，福建省戏曲研究所和各地戏曲工作者组成剧种历史调查组，深入莆田、仙游、泉州、漳浦、福清、平潭、龙岩等地，进行调查研究，编写出莆仙戏、梨园戏、竹马戏、词明戏、闽西汉剧等剧种历史调查报告，约一百多万字。

1963年

1月，福建省文化局在福州召开全省专业剧团工作会议，要求剧团送戏下乡，更好地为农民服务。

1月，福州市文化局为闽剧现代戏《九命沉冤》上演一百场举行表彰大会，中国共产党福州市委员会授予福州市闽剧院三团奖旗一面。

7月，福建省文化局组织主要剧种专业剧团的部分剧作者，深入生活，搜集现代戏创作素材。

8月至9月，福建省戏曲研究所先后举行十二次座谈会，省、市戏剧界部分编导和演员参加，探讨了现代戏的编演问题。

10月，福建省文化局、中国戏剧家协会福建分会联合通报，表彰浦城县赣剧团面向农村、为农民服务的先进事迹。

11月8日至17日，福建省文化局、中国戏剧家协会福建分会、福州市文化局在福州联合举行福建省、福州市戏曲改革工作座谈会，参加座谈的人员近一百人，讨论、研究了戏剧工作进一步贯彻执行党的“百花齐放，推陈出新”方针，更好地为社会主义服务，为人民服务等问题。

本年，泉州市高甲戏剧团赴上海、南京、济南、天津、北京等地，演出《连升三级》等剧。

1964 年

5 月25日至31日，福州市文化局举办戏曲、电影、曲艺上山下乡宣传周，鼓励剧团和有关单位深入农村为农民服务。

6 月，中国共产党福州市委员会、福州市人民委员会授予闽剧现代戏《红桥》的作者卓青、郑长谋、黄彬和演出单位福州市闽剧院三团奖状。

8 月10日至 9 月18日，福建省第三届戏曲现代戏汇报演出在福州举行。

9 月，贯彻毛泽东对文艺界的两个批示，中国共产党福建省委员会宣传部派人进驻福建省戏曲研究所，开展整风，检查工作。

1965 年

3 月，由闽剧、芗剧组成的福建省代表队，赴上海参加华东戏曲现代戏汇报演出大会，演出闽剧《红色少年》、芗剧《碧水赞》。

3 月20日至 5 月 5 日，福建省文化局在福州举行福建省京剧现代戏汇报演出。参加汇演的有福建省京剧团、南平市京剧团、建瓯县京剧团、漳州市京剧团、永安县京剧团和福鼎县京剧团等六个单位，演出的剧目有《芦荡火种》、《琼花》、《杜鹃山》、《三月三》、《信江波》等。

6 月，福建省京剧代表队赴上海参加华东京剧现代戏观摩演出大会，演出京剧《红色少年》。

11月，陈毅来闽视察工作，在福州观看京剧现代戏《红色少年》、闽剧现代戏《梁》（据越剧剧目移植演出）等。

1966 年

1 月 6 日，福建省京剧团编剧戈明在《福建日报》发表署名文章《衡论历史人物及其他——与姚文元同志辩论》，对《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》一文提出不同看法。

2 月，福建省文化局举办舞台美术革新展览会，展出灯光、布景、道具、舞台装置等。北京、上海、广东、浙江等地有关人员应邀来闽参观，交流经验。

5 月，福建省文化局在福州组织创作人员撰文批判高甲戏《连升三级》，莆仙戏《团圆之后》、《嵩口司》等。

7 月 7 日，《福建日报》发表泉州市第一中学一个学生写的文章《〈连升三级〉——铲除这株反党反社会主义大毒草》。翌日，又发表用泉州市工农兵名义批判《连升三级》的座谈会报道。紧接高甲戏《连升三级》受批判之后，莆仙戏《团圆之后》、《春草闯堂》、《嵩口司》，闽剧《六离门》等大批剧目，被视为“坏戏”、“毒草”，遭受批判。

1967 年

本年，全省组织各地剧团上演京剧“样板戏”，停演地方戏曲剧目。

1968 年

12月，省属和地、县戏曲剧团开始“清理阶级队伍”，一大批戏曲艺术工作者和老艺人被审查、批判。

1969 年

10月20日，福建省革命委员会政治部宣教组召集各专区(市)革命委员会宣教组文化工作负责人，就组建各地毛泽东思想文艺宣传队，解散县以上戏曲剧团，处理原有剧团人员等问题，进行座谈讨论。10月21日，会议整理出《文艺工作座谈会纪要》上报福建省革命委员会。

11月23日，福建省直属戏曲剧团和福建省戏曲研究所部分人员，作为省直属文化系统第一批下放干部，下放山区、农村，插队落户。

1970 年

1月9日，福建省革命委员会发出《关于批发省〈文艺工作座谈会纪要〉的通知》，要求各地贯彻执行。各地、县组建了毛泽东思想文艺宣传队，全省一百零一个戏曲剧团被强行解散，广大戏曲工作者被迫离开剧团。

9月，福建省京剧团为庆祝中华人民共和国建国二十一周年，演出京剧现代戏《沙家浜》、《红色娘子军》。

1972 年

4月30日，福建省革命委员会向全省各地发出闽革(1972)30号文件，解决一部分被迫离开戏曲团体人员的就业和生活问题。

5月2日至28日，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年，福建省文艺汇演大会在福州举行。

1973 年

3月，上海市京剧现代戏《龙江颂》剧组来福州演出。

11月7日，福建省革命委员会向全省各地发出闽革(1973)60号文件，进一步解决一部分被迫离开戏曲团体人员的就业和生活问题。

11月，福建省地方戏曲剧种调演在福州举行。参加调演的有八个地(市)、县的文艺宣传队和八个剧团。闽剧、高甲戏、芗剧、潮剧、山歌戏等剧种移植演出《龙江颂》、《红色娘子军》、《红灯记》等剧目。1974年1月25日结束。

1974 年

5月，福建省、福州市文艺工作者在福州集会，纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十二周年。

5月，福建省文化组举办京剧《杜鹃山》学习班，部分文艺宣传队、剧团人员参加学习。

9月，福建省文化组在福州举办地方戏曲学习、移植“样板戏”调演，福州市闽剧团、泉州市高甲戏剧团、莆田县莆仙戏剧团、晋江地区梨园戏剧团、厦门市文艺宣传队、龙岩地区汉剧团和龙溪地区芗剧代表队等参加，移植演出《龙江颂》、《杜鹃山》、《海港》等剧目。10月结束。

12月，福建省文化组举办京剧现代戏《平原作战》学习班，部分文艺宣传队、剧团人员参加学习。

1975年

5月11日，闽侯县闽剧团创作演出的《东海战歌》，赴京参加文化部举办的部分省、市、自治区文艺调演。

5月22日，福建省、福州市文艺工作者在福州集会，纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十三周年。

6月28日，由福州市闽剧团、泉州市高甲戏剧团、龙溪地区芗剧代表队组成的福建地方戏移植“革命样板戏”演出团一行一百零六人，赴京参加全国文艺调演，演出的折戏有闽剧《海港》、高甲戏《平原作战》、芗剧《龙江颂》等。

7月，上海京剧团《海港》剧组来闽演出。

7月，福建省京剧团《红色少年》剧组一行七十八人，赴京参加全国文艺调演。

9月，福建省京剧团《红色少年》剧组赴京参加庆祝中华人民共和国建国二十五周年文艺汇演。

12月，福建省专业文艺团体创作剧(节)目调演在福州举行。

12月，福建省文化局召开戏剧剧目创作和戏曲改革座谈会。

1976年

3月，福建省文化局在三明市举办京剧现代戏《磐石湾》学习班，一百八十多人参加学习。

4月27日，福建省文化局召开福建省戏曲创作座谈会。

5月22日至6月底，福建省农业学大寨专题文艺调演在福州举行。九个地(市)代表队和福建省京剧团参加，演出大小型剧目四十一个。

12月22日，福建省文化局在福州举办福建省戏剧创作学习班。剧作者十六人参加，揭批了“四人帮”利用戏剧反党的罪行，并探讨了有关戏剧创作的问题。1977年1月10日结束。

1977年

5月，纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年，福建省文艺会演在福州举行，福建省京剧团和部分地、县专业及业余文艺团体参加演出。

7月，福建省组织工农兵戏剧观摩小组，到各地观摩并对有关剧目进行评议。

10月10日至27日，为纪念工农红军入闽和《古田会议决议》诞生五十周年，福建省革命历史题材创作会议在上杭县召开，参加会议的有组织创作的负责人和创作人员四十七人。

1978年

3月，福建省直属文化系统连续召开知名人士、老艺人会议，揭发批判“四人帮”破坏福建文化事业的罪行。

3月29日，福建省文化局在福州召开福建省创作剧目讨论会。参加会议的剧作者五十人，讨论了十五个创作剧目。4月11日结束。

10月，莆仙戏《团圆之后》、《春草闯堂》，高甲戏《连升三级》，闽剧、北路戏《张高谦》等大批被“四人帮”禁锢的戏，重新上演。

10月，泉州、福州等地相继召开文教系统落实党的政策大会，对在“文化大革命”中被打成“毒草”、“坏戏”的高甲戏《连升三级》，闽剧《张高谦》、《六离门》，莆仙戏《团圆之后》、《春草闯堂》、《嵩口司》予以平反，为剧作者恢复名誉，落实政策。

11月，福建省直属文化系统召开大会，为遭受林彪、“四人帮”迫害的文艺工作者平反，恢复名誉，落实政策。

11月10日，福建省文化局在福州举办福建省创作剧目汇演。

本年，福建各地戏曲团体经批准相继恢复建制。

1979年

2月，仙游县鲤声剧团赴京参加建国三十周年献礼，演出莆仙戏《春草闯堂》。

3月，中国共产党福建省文化局党组对1957年被错划为“右派分子”的戏剧编导陈贻亮、京剧演员雷鸣鑫等人予以改正，恢复名誉。苏乌水、朱丽泉、林可清、林启光、郑闲萍等人，亦由所在单位给予改正，恢复名誉。

3月4日，福建省文化局、福建省财政厅联合发出《关于县以上艺术表演团体试行“四定一奖”办法的联合通知》，决定自1979年开始试行。“四定一奖”试行办法规定完成演出场次、演出收入和支出指标，以及国家给予补助的标准，并对完成以上指标、减少国家补助者给予奖励。

3月7日，中国戏剧家协会福建分会在福州举行戏剧理论讨论会。代表二十二人，探讨社会主义新时期戏剧创作与理论问题。

5月，福建省文化局在福州举行戏剧理论讨论会，部分剧作者、理论研究人员参加。会上传达了胡耀邦、周扬、林默涵、陈荒煤、冯牧等领导的有关讲话精神，联系实际讨论戏剧创作的有关问题。

6月，福建省文化局和福建省有关部门，联合发出《关于解决原县以上集体所有制剧团人员安置问题的通知》、《关于改变原县以上集体所有制剧团人员户粮关系的通知》

等文件，对“文化大革命”期间被迫离开剧团的人员落实党的政策。

6月22日至7月9日，福建省戏曲研究所(筹备)在漳州召开福建省戏曲创作会议。

7月，福州市《舞台与银幕》报创刊。

9月，福建省举行优秀青年演员评奖活动。1980年1月评选揭晓，八十九名青年演员被评为福建省优秀青年演员。

10月，龙溪地区歌仔戏演出团赴京参加国庆三十周年献礼，演出歌仔戏现代剧《双剑春》。

福建省文化局在福州举行国庆三十周年创作剧目调演。

11月上旬，福建省艺术教学汇报演出在福州举行。福建省艺术学校分设在各地的闽剧、莆仙戏、芗剧、梨园戏、高甲戏、闽西汉剧等学员班，共汇报演出十台教学剧目，并进行五场基本功训练表演。

11月，尹桂芳、邓玉璇、苏乌水、陈仁鉴、李盛斌、林栋志、郑奕奏、洪深、柯贤溪、袁灵云、陈玛玲等人，赴京参加中国文学艺术工作者第四次代表大会和中国戏剧家协会第三次会员代表大会。郑奕奏、陈仁鉴、柯贤溪、苏乌水、洪深、陈玛玲当选为中国戏剧家协会第三届理事会理事。

12月，中国共产党福建省委员会、福建省文化局联合举办毛泽东率领红军入闽暨《古田会议决议》诞生五十周年纪念活动，龙岩地区创作的闽西汉剧《人民啊，母亲!》等参加纪念演出。

12月，经福建省剧本评奖委员会评定，京剧《郝摇旗》、闽剧《彩云归》获1979年福建省剧本创作二等奖，梨园戏《燕南飞》等七个剧本获1979年福建省剧本创作三等奖。

1980年

1月15日，福建省剧团工作会议在福州召开。

1月20日，文化部文学艺术研究院录像室在莆田、仙游、泉州、漳州、龙岩、福州等地，录制莆仙戏《团圆之后》、梨园戏《陈三五娘》，和闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、闽西汉剧、山歌戏等剧种的七十五个折子戏或表演片断。3月14日结束。

2月12日，福建省文化局、福建省财政厅颁发《关于县以上专业艺术表演团体“四定一奖”办法》，对“四定一奖”办法修订为：定创作任务，定演出场次，定上山下乡演出任务，定经济收支指标。

2月26日，福建省戏曲研究所(筹备)在泉州召开戏曲理论专题讨论会。代表二十五人，会议联系有关剧本进行理论探讨。3月5日结束。

3月20日，晋江地区文化局编辑的《影剧报》创刊。

3月26日，福建省戏曲研究所(筹备)先后在福州、泉州召开现代戏创作会议，讨论到会剧作者的部分新剧作。4月11日结束。

4月8日，文化部在北京举行中华人民共和国成立三十周年献礼演出授奖大会。莆仙戏《春草闯堂》获创作一等奖、演出一等奖，歌仔戏《双剑春》获创作三等奖、演出三等奖。

6月中旬，中国戏剧家协会福建分会第二次会员代表大会在福州召开。由李盛斌致开幕词，郑奕奏作中国戏剧家协会福建分会工作报告，竹立致闭幕词。大会通过了中国戏剧家协会福建分会章程。

6月18日，中国戏剧家协会福建分会第二届理事会在福州召开第一次理事会，会上推选出分会的领导机构。

6月下旬，福建省文化局和中国戏剧家协会福建分会，先后在福州、莆田、泉州、漳州、厦门、龙岩等地，联合举办闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、闽西汉剧等六个剧种的唱腔汇演，参加汇演的演出团体四十三个。洪深等四十三人获一等奖，林芬菁等二十七人获二等奖，林丽娟等十一名青年学员受表扬。10月下旬结束。

8月，福建省戏曲研究所经批准正式恢复。

9月9日至21日，晋江地区梨园戏剧团赴香港，在北角新光戏院演出梨园戏传统剧目《陈三五娘》、《李亚仙》、《苏秦》、《朱文太平钱》，以及折子戏《买胭脂》、《打赶》、《入窑》等，共演出八场。

9月，福州及各地(市)文化局相继成立剧目创作室。

10月5日，寿宁县北路戏剧团举行建团二十周年庆祝活动。福建省文化局局长万里云、副局长朱展华，以及宁德地区宣传、文化部门的负责人前往参加。

10月中旬，福建省艺术学校举办首届戏曲导演班和作曲进修班。参加训练的三十多位学员是来自闽剧等十个剧种的青年导演和音乐工作者。

10月，龙岩地区成立闽西汉剧研究会筹备小组。

12月，莆仙戏《春草闯堂》、歌仔戏《双剑春》等，收入《庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出剧目福建剧目集》，由福建人民出版社出版。

12月2日至22日，福建省第四届戏曲现代戏汇演大会在福州举行。汇演期间，福建省文化局、福建省文学艺术界联合会召开戏曲剧目工作座谈会。参加会议的代表五十余人，会上传达了中国戏剧家协会、文化部艺术局、文化部文学艺术研究院戏曲研究所于7月间联合召开的戏曲剧目工作座谈会精神。

1981年

1月18日，经中国共产党福建省委员会宣传部批准，《福建戏剧》复刊，1981年第一期出版。

2月20日至26日，福建省文化局召开戏曲现代戏创作讨论会。会议代表二十三人，会上传达了全国话剧剧本创作讨论会精神，并重点讨论莆仙戏现代剧《遗珠记》等八

个剧本。

2月20日至29日，文化部艺术局叶锋、肖甲、杨毓珉、郁德生来闽，在福州、莆田、仙游、漳州、龙岩、古田等地观看十二台戏共十六个剧目，其中戏曲现代戏剧目十一台，改编传统剧目一台。

3月2日，福建省舞台美术学会成立。

3月28日，中国戏剧家协会福建分会、福建省戏曲研究所、中国共产主义青年团福建省委员会学校部、福建省妇女联合会妇女儿童福利部等四单位联合发起"儿童剧征文"活动。

4月22日至27日，中国音乐家协会福建分会在福州召开第二届第三次常务理事会和第二届第二次理事会，一致通过增设戏曲音乐委员会。

4月下旬，福建省京剧团编演的京剧《真假美猴王》，到杭州、上海、北京、天津、济南等地演出。在京期间，还到中南海礼堂演出，邓颖超等观看了演出，并和全体演职员合影留念。11月中旬返福州。

6月2日，莆田县莆仙戏二团编演的传统剧目《状元与乞丐》赴京汇报演出。剧团于6月30日回到福州。中国共产党福建省委员会、福建省人民政府、中国共产党福建省委员会宣传部的领导接见剧团全体演职员，福建省人民政府还给剧团颁发奖状和奖金。

6月下旬，福建省戏曲研究所在福州召开关于农村、少年儿童、少数民族题材创作座谈会。参加会议的有省、地、市部分剧作者，会上传达了5月间文化部召开的艺术创作题材规划座谈会精神。

6月29日至30日，福建省戏曲研究所召开省属剧团作者座谈会，讨论剧目创作规划。

8月15日至22日，中国戏剧家协会福建分会与福建省戏曲研究所在福州联合召开闽剧老艺人座谈会。参加会议的老艺人有林赶山、陈春轩、黄荫雾、唐秀山、晋响亭、林桢藩、林务夏、李铭玉等。

8月，至1982年8月，福建省戏曲研究所录像组录制有闽剧《洪武鞭侯》、莆仙戏《新亭泪》、梨园戏《吕蒙正》、高甲戏《唐山情》、芗剧《三家福》、闽西汉剧《打赌成亲》、京剧《真假美猴王》、赣剧《练氏夫人》等三十五个剧目，以及名老艺人表演艺术片断。

9月1日，福建省艺术学校增设戏曲编剧大专班开学，学员十七名。

9月3日至24日，福建省戏曲研究所召开戏曲剧目推陈出新讨论会。会议代表七十余人，会上联系本省戏曲剧目创作有关问题进行座谈讨论，总结经验，消除"左"的束缚，继续解放思想。

9月28日，福建省京剧团创作演出的现代京剧《东邻女》，赴京参加文化部主办的1981年戏曲现代戏汇报演出，获得大会颁发的奖状和奖金。

11月19日，福建省戏曲研究所、中国戏剧家协会福建分会、中国音乐家协会福建分会联合召开京剧现代戏《东邻女》唱腔改革、音乐创新座谈会。

12月6日，中国戏剧家协会福建分会、福建省1981年创作剧目调演大会，联合致电邀请台湾戏剧界同仁来闽观摩。

12月8日，福建省文化局召开庆祝福建省京剧团双丰收大会。副省长张格心、温附山代表福建省人民政府为《真假美猴王》剧组颁发奖状和奖金；福建省文化局授予该团演员王金柱、徐大松、陈建军、姜淑云等“优秀青年演员”称号；中国共产主义青年团福建省委员会授予福建省京剧团《真假美猴王》剧组为“新长征突击队”称号。

12月9日，福建省文化局、福建省文学艺术界联合会在福州联合举办福建省1981年创作剧目调演。

12月11日，福建省舞台美术学会、福建省戏曲研究所联合举办福建省首届舞台美术展览。展出中华人民共和国成立以来本省舞台美术工作者创作的部分优秀作品，并举行福建省首届舞台美术展览评奖。至1982年元月上旬结束。

12月，先进集体莆田县莆仙戏二团的代表，出席在京召开的全国农村文艺先进集体、先进工作者表彰大会。

12月下旬，福建省京剧团《真假美猴王》剧组在福州市人民剧场举行六场义演，七千余名热心于儿童福利事业的社会各界人士观看了演出，踊跃赞助人民币近五万元，福建省京剧团把这项收入全部献给福建省儿童基金会。

1982 年

1月，福建省艺术学校举办的首届戏曲导演进修班结业，二十四名学员经过一年多的学习后，返回剧团。

2月，1982年福建省艺术教育工作会议分别在漳州、泉州举行。会上传达贯彻文化部于1981年11月在杭州召开的华东几个省、市艺术教育协作会议精神。

2月，福建省农村文化艺术工作先进集体、先进工作者表彰大会在福州举行。先进集体代表和先进工作者一百五十一人出席会议，其中有政和县越剧团、建阳县越剧团、连江县闽剧团、古田县闽剧团、莆田县莆仙戏二团、仙游县鲤声剧团、漳浦县芗剧团、龙海县芗剧团、上杭县汉剧团、沙县越剧团、厦门市高甲戏剧团等先进集体的代表。

5月，中国艺术研究院派人来闽商定编写《中国戏曲志·福建卷》。

5月17日，文化部、中国戏剧家协会在北京举行1980至1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本授奖大会，莆仙戏《状元与乞丐》、《新亭泪》等获奖。

5月13日至20日，福建省戏曲研究所召开戏曲导演艺术座谈会，参加会议的代表三十人，会上京剧《真假美猴王》导演李幼斌，京剧《东邻女》导演王兰秋，莆仙戏《春草闯堂》导演林栋志、朱石凤，莆仙戏《状元与乞丐》导演吴镇勋，还有话剧《初春》导演叶洪

威，分别介绍了经验。

6月21日至7月1日，福建省戏曲研究所在福州召开全省首次地方剧种历史学术讨论会，三十多位代表宣读、讨论了十八篇论文和《中国戏曲剧种大辞典》有关福建省地方剧种的二十个条目初稿。

7月25日，福建省戏曲研究所、中国戏剧家协会福建分会在福州联合举行全省首次戏剧评论座谈会，参加会议的有专业、业余戏剧评论员五十多人。会上讨论如何加强评论队伍建设，发展评论园地，提高评论质量等问题。8月2日结束。

8月上旬，闽西汉剧史调查组先后到广东梅县、潮州、汕头、海丰、广州，广西桂林，湖南祁阳、常德、长沙和湖北武汉等地进行调查，带回录音资料五十四盒，文字资料三十多份，并写出调查报告。9月中旬结束。

8月，福建省文化局首次对省属剧团演员进行政治思想、工作态度、业务成绩考核。

8月31日，福建省戏曲研究所、中国戏剧家协会福建分会在屏南县联合召开福建省庶民戏历史讨论会，参加会议的有中国艺术研究院戏曲研究所、江西、安徽、广东、浙江和本省有关剧种的戏曲史专家和专业人员，以及屏南县熙岭公社龙潭大队庶民戏业余剧团的老艺人、演员，共九十七人。会上宣读了五篇论文，观摩龙潭庶民戏业余剧团演出的传统剧目《刘知远白兔记》、《刘锡沉香破洞》。9月5日结束。

10月，福建省京剧团编演的京剧《真假美猴王》，由珠江电影制片厂在广州摄制为彩色艺术片。

11月6日，福建省文化局、福建省文学艺术界联合会、中国戏剧家协会福建分会、福建省戏曲研究所在福州联合举行郑奕奏艺术生活七十周年纪念会。副省长张格心、中国戏剧家协会副主席马彦祥、北京市文化局副局长卢肃等一百五十多人出席了纪念会。晚上，由郑奕奏学生李少华、商海燕分别主演《梅玉配》和郑派代表剧目《杜十娘》中的《归舟》一折。

11月中旬，泉州市高甲戏剧团赴香港演出《连升三级》、《大闹花府》、《许仙谢医》、《扫秦》、《妗婆打》、《管甫送》、《真假王岫》等剧目。

11月，诏安县潮剧团赴深圳、广州演出潮剧改编剧目《节义锁》、《洪武鞭侯》。

12月15日至26日，福建省文化局在福州召开福建省戏曲现代戏艺术讨论会。参加会议的代表一百余人，会上传达全国戏剧创作题材规划会，和全国戏曲现代戏研究会1982年年会精神。黄梅戏《芙蓉镇》和山歌戏《小店生辉》等四个小戏应调来福州作汇报演出。

福建省戏曲剧种概况表

剧种	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状		
			年代	地点	年代	地点	省内	省外	专业剧团	从业人数	业余剧团
莆仙戏	兴化戏	兴化腔	南宋	莆田、仙游			莆田、仙游及福清、惠安、永泰等县的兴化方言区	台湾省及泰国、新加坡等国华侨聚居区	5个	609人	101个
梨园戏	上路老戏、下南老戏、小梨园(七子班)	泉腔(下南腔)	南宋	泉州、晋江一带			泉州、晋江、南安、惠安、安溪、永春、德化及龙溪地区等闽南方言区	台湾省、香港、澳门地区及菲律宾、泰国、新加坡等国华侨聚居区	2个	164人	2个
竹马戏	白字戏	泉腔、闽南民歌	南宋	漳浦、华安一带			漳浦、华安、龙海、长泰、南靖、同安等县的闽南方言区	广东省的海丰、陆丰等县			2个
潮剧	白字戏、潮音、潮州戏	潮腔(潮调)	明正德、嘉靖年间	广东省潮州及闽南诏安、云霄一带			诏安、云霄、平和、东山、漳州、南靖、漳浦及龙岩、漳平等县市	台湾省和广东潮州、汕头等县市及泰国、新加坡等国华侨聚居区	4个	231人	5个

(续表一)

剧种	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状		
			年代	地点	年代	地点	省内	省外	专业剧团	从业人数	业余剧团
大腔戏	高腔	弋阳腔、道士腔			明中叶	从江西传入永安、大田一带	永安、大田、龙溪、三明、沙县及龙岩等县市				4个
闽北四平戏	庶民戏、素平戏、说平戏	四平腔			明末	从江西传入屏南、政和一带		江西省及浙江省的邻近县市			3个
闽南四平戏	正字戏、正音戏、大班	四平腔、吹腔、梆子腔			明末清初	从江西传入广东省潮州、汕头及闽南漳州、平和	漳州、平和、南靖、诏安、东山及龙岩、漳平等县市	台湾省和广东省的潮州、汕头、海丰、陆丰、饶平等县市			
词明戏	高腔	四平腔			明末清初	从江西、浙江传入福清、平潭一带	福清、平潭、闽侯、长乐等县				
平讲戏		洋歌、江湖调	明末清初	屏南、福安一带			屏南、福安、长乐、宁德、福清、闽侯、福州等县市				4个

闽剧	福州戏	逗腔、洋歌、江湖、哕哕	明末	福州			福州、宁德、建阳、三明等地市及闽侯、长乐、连江、福清、平潭、永泰、闽清、福安、罗源、南平、顺昌、尤溪等福州方言区	台湾省、香港、澳门地区及美国、印度尼西亚、新加坡、马来西亚、缅甸等国华侨聚居区	22个	1364人	245个
高甲戏	宋江戏、戈甲戏、大班	泉腔、傀儡调	清初	泉州、南安、同安一带			泉州、南安、晋江、惠安、安溪、永春、德化及厦门、同安、大田等闽南方言区	台湾省、香港、澳门地区及菲律宾、马来西亚、新加坡、印度尼西亚、泰国等国华侨聚居区	9个	587人	133个
祁剧	湖南班、楚南班、楚剧	高腔、南路(二簧)、北路(西皮)			清乾隆年间	从湖南经江西传入宁化及连城、龙岩	宁化、清流、建宁、永安、大田、长汀、连城、龙岩、漳平、漳浦、南靖等县市	江西南部、湖南祁阳、长沙等地			43个
闽西汉剧	外江戏、乱弹	二簧(南路)、西皮(北路)			清乾隆、嘉庆年间	从湖南经江西南部传入闽西宁化、连城、龙岩	龙岩、连城、上杭、武平、永定、长汀、漳平及三明、永安、宁化、大田、漳浦、南靖、东山等县市	台湾省和广东省的潮州、汕头、梅县等客家语系地区及新加坡、泰国等国华侨聚居区	4个	281人	21个

(续表二)

剧种	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状		
			年代	地点	年代	地点	省内	省外	专业剧团	从业人数	业余剧团
北路戏	乱弹、横哨戏	乱弹腔			清乾隆年间	由浙江、江西传入闽东北	寿宁、古田、福安、屏南、宁德、罗源、周宁、霞浦等县	浙江省的泰顺、平阳、温州等县市	1个	54人	2个
梅林戏	乱弹、土戏	吹腔、拨子、皮簧			清乾隆年间	由安徽经浙江、江西传入泰宁一带	泰宁、清流、宁化、建宁、明溪、将乐、沙县、邵武、光泽等县市	江西省的黎川、南丰、广昌等县	1个	46人	3个
三角戏	山腔戏、对子戏	湖广调、采茶调			清中叶	从江西传入闽北的邵武、光泽一带	邵武、光泽、松溪、政和、建阳、建瓯等县市	江西省的抚州、资溪、黎川等县市			2个
采茶戏		采茶调			清中叶	从江西传入宁化、清流一带	宁化、清流、建宁、明溪、长汀、连城等县				36个
游春戏	花鼓灯、茶灯戏、三角班	采茶调			清中叶	从江西传入闽北的松溪、政和、建阳、建瓯一带	松溪、政和、崇安、建阳、建瓯、邵武、光泽等县				2个

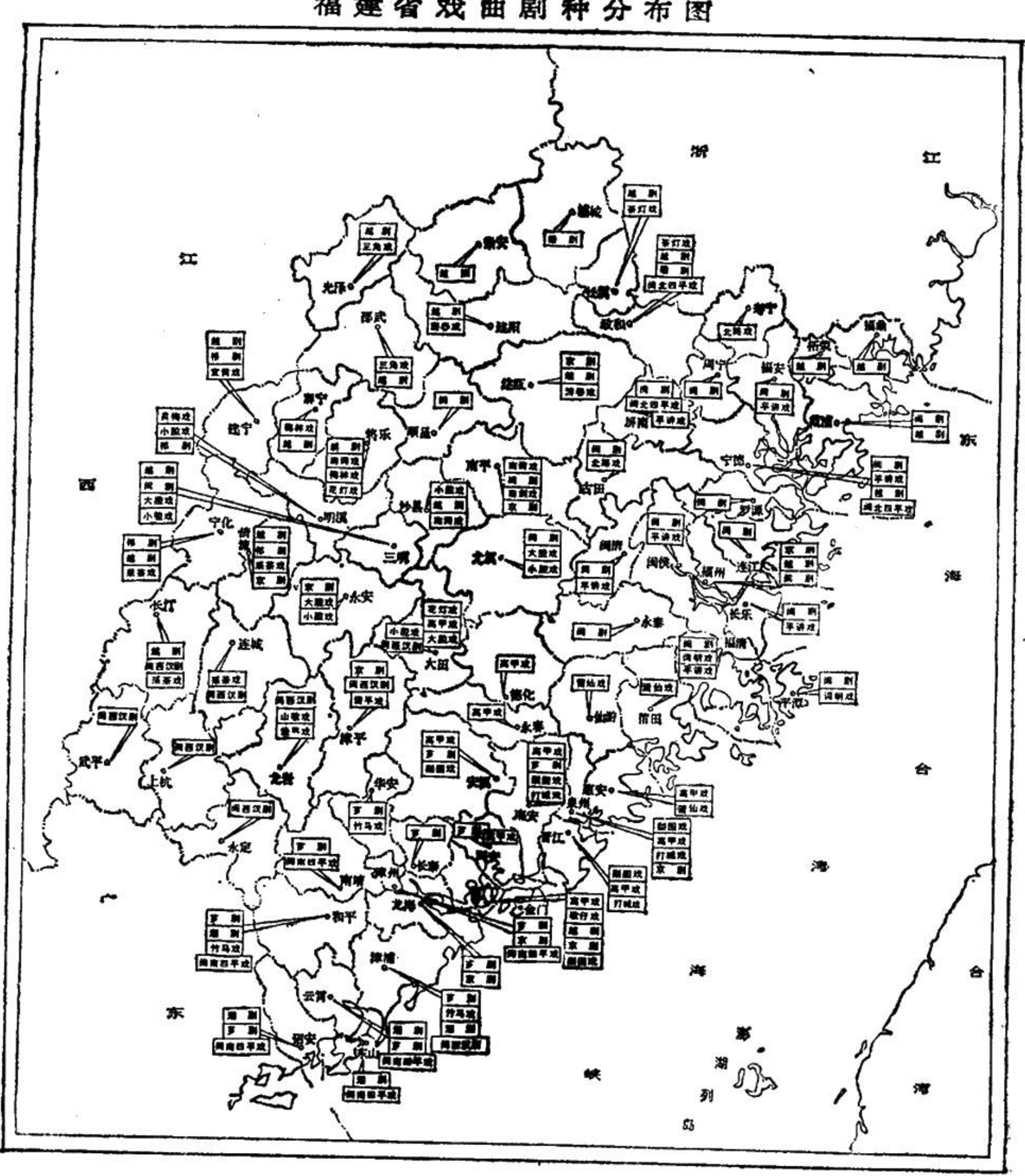
赣剧	江西戏	乱弹、二黄、西皮			清中叶	从江西传入闽北的浦城、邵武、光泽一带	浦城、邵武、光泽、松溪、政和、建阳、建瓯、南平等县市	江西省的资溪、黎川、南昌等县市	1个	72人	3个
小腔戏	乱弹、江尾戏、江西戏	二黄、西皮			清中叶	从江西传入永安、尤溪、大田一带	永安、尤溪、大田、沙县、三明及连城、龙岩等县市				45个
南剑戏	乱弹、土京戏	二黄、西皮			清中叶	从江西传入南平一带	南平、建阳、建瓯、将乐等县市				2个
饶平戏	四平戏	四平腔、二黄、西皮			清末	从闽南传入闽西龙岩、漳平、上杭一带	龙岩、漳平、上杭、永定等县	广东省潮州、汕头、饶平等县市			2个
南词戏	南词	滩黄			清末	从苏州传入南平一带	南平、建阳、建瓯、将乐、沙县及漳州、龙溪等县市		1个	59人	7个
打城戏	法事戏、和尚戏、道士戏	道情、佛曲、傀儡调	清末	泉州、晋江一带			泉州、晋江、南安、惠安、安溪、永春、及同安等县市	台湾省一些县市			2个

（续表三）

剧种	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状		
			年代	地点	年代	地点	省内	省外	专业剧团	从业人数	业余剧团
芗剧	歌仔戏、改良戏、子弟戏	锦歌、台湾调、歌仔调	清末	台湾省	二十世纪二十年代初	从台湾传入厦门、漳州一带	漳州、龙海、长泰、南靖、漳浦、华安、同安、厦门及晋江、南安等闽南方言区	台湾省、香港、澳门地区及菲律宾、新加坡、泰国、印度尼西亚等国华侨聚居区	10个	545人	130个
京剧	平剧	二黄 西皮			二十世纪初叶	从上海传入福州	福州、厦门、泉州、漳州、龙岩、漳平、南平、建瓯、建阳、宁德、寿宁、福鼎、福安、三明、永安、将乐等县市	北京、上海、济南、南京、杭州、广州、南昌等城市	3个	296人	2个
越	小歌班、的笃班、绍兴文戏	吟哦调、丝弦正调			二十世纪三十年代初	从浙江传入闽东、闽北一带	福州、厦门、三明、龙溪、晋江、龙岩、宁德等地市及南平、建阳、建瓯、崇	浙江省各县市及上海市	17个	916人	2个

剧							安、邵武、光泽、沙县、将乐、永安、尤溪、建宁、清流、宁化、长汀、福安、霞浦、福鼎、柘荣、屏南、松溪、政和等县市				
山歌戏	山歌	闽西山歌、民歌小调	二十世纪五十年代	闽西的龙岩一带			龙岩、连城、长汀、上杭、武平、永定等县	广东省的五华、梅县、揭阳等县市	1个	58人	25个
黄梅戏	黄梅调 采茶戏	花腔、平词、彩腔、怀腔			1980年	从安徽省传入福建明溪	三明、明溪、泰宁、沙县、将乐等县市	安徽省各县市	1个	42人	

福建省戏曲剧种分布图



福建戏曲赴国外演出表

剧种	戏班	出国时间	所到国家	演出地点	演出剧目	领班人	主要演员及职务
	闽子弟	明万历间	琉球国	王官	《姜诗》、《王祥》、《荆钗记》等		
	福建戏剧（闽剧）	1685—1686年	暹罗	王官	喜剧、悲剧、傀儡戏		
	福建戏剧	1687—1688年	暹罗	大城	喜剧		
高甲戏	三合兴	1840—1843年	新加坡、马来西亚、缅甸		《三气周瑜》等	华侨：洪天赐 洪慈茁 洪皂	洪保佑（武小生）等
高甲戏	福金兴	1843—1844年	安南、泰国、新加坡、马来西亚、印度尼西亚		《白蛇传》、《孔明献西城》、《困河东》、《取宛城》、《杨宗保拜塔》、《长坂坡》等		洪猪仔赞（戏师）、姚大标（大花）、洪菜盆（老旦、武旦）、芋头笋（武生）、洪仔埔（武旦）、洪朝允（丑）等
高甲戏	福兴荣	1902—1921年	新加坡、马来西亚、印度尼西亚	大见眼、泗水、风明港等地	《困河东》、《斩黄袍》、《龙虎斗》、《过五关》、《黄盖献苦肉计》、《取宛城》、《斩蔡阳》、《鸿门宴》等	班主：洪光武 师傅：洪朝允	郑文语（红北）、洪朝允（丑）、董义芳（老生）、洪万咏（二花）、林大串（三花）、洪臭秦（旦）、洪玉仁（小生）等

（续表一）

剧种	戏班	出国时间	所到国家	演出地点	演出剧目	领班人	主要演员及职务
高甲戏	福和兴（后田班）	1909—1914年	菲律宾、新加坡、马来西亚、印度尼西亚		《舌战群儒》、《黄盖献苦肉计》、《孔明借箭》、《孔明献西城》、《白蛇传》、《赵匡胤下南唐》等		洪料逼（二花）、洪维吾（大花）、陈坪（女丑）、洪朝允（丑）、洪添丁（青衣）、洪元章（文武小生）、洪神安（小生）、李允鲍（女丑）、李双声（花旦）、洪三天（鼓师）等
闽西汉剧	老三多	1910—1913年	马来西亚、新加坡、缅甸、印度尼西亚		《九炎山》、《薛蛟吞珠》等		郭联寿（乐师、鼓手）、蔡迈三（小生）、陈川照（小生）、卢星照（丑）等
高甲戏	福美兴	1915—1918年	菲律宾、新加坡、马来西亚、印度尼西亚	见腊甲、槟榔屿等地	《两国王》、《失高宠》、《孟姜女送寒衣》、《黄盖献苦肉计》、《孔明献西城》、《王允献貂蝉》、《林大卖妻》、《绞庞妃》、《满园春》等	班主：洪文雅 师傅：洪维吾	李清土（老生）、陈清河（武小生、武旦）、洪廷根（花旦、武旦、苦旦）、李皮淡（二花、丑）、杨母锻（苦旦）、施仔俊（大花）、洪道成（大花）、李仔要（小生）等
高甲戏	福庆兴	1915—1920年	马来西亚、新加坡、印度尼西亚	见腊甲、吉隆坡、日惹	《罗增征番》、《玉骨鸳鸯宝扇》、《凤仪亭》、《司马师迫宫》等	班主：李清源 洪喜庆 师傅：陈坪	董义芳（老生）、洪大钦（大花）、林言（老生）、洪金乞（武旦）、洪仔返（苦旦）、洪加走（武丑）、洪阿喜（武生）等

闽西汉剧	外江新舞台	1920年	新加坡、泰国		《薛蛟吞珠》、《百里奚认妻》、《大香山》、《昭君和番》、《磨房会》等	班主：苍老四	蔡迈三（生）、林南辉（花旦）、钟熙懿（青衣）、黄赛花（旦）、赖萱（老生）、郭联寿（乐师）
莆仙戏	紫星楼	1920—1923年	新加坡、马来西亚	吉隆坡等地	《伐子都》、《三国》、《薛仁贵征东》、《征西》、《封神榜》等	班主：黄九梓十四	陈玉彝（武生）等
高甲戏	吕宋班（二）	1921—1923年	菲律宾	马尼拉亚笼什福华大舞台	《三气周瑜》、《取长沙》、《华容道》、《困河东》、《白蛇传》、《金顶山》、《哮天关》、《林文生告御状》、《辕门斩子》等	华侨社团丝竹尚义社：吴仔居、吴芋粿	李水阁（武旦）、洪金乞（文武旦）、洪万咏（文武小生）、李金古（花旦、武旦）、洪仔返（苦旦）、洪金练（花旦）、洪玻璃（花旦）、姚庆宗（苦旦、女丑）、洪万耀（老生）、施仔俊（大花）、洪维吾（鼓师）、卓水怀（鼓师）等
高甲戏	吕宋班（一）	1921—1922年	菲律宾	马尼拉新升堂戏院	《白蛇传》、《孟丽君脱靴》、《狄青平南》等	华侨社团桑林社	黄琵琶（丑）、李清土（老生）、董义芳（老生）、陈清河（小生）等
高甲戏	金和兴	1922—1942年	马来西亚、新加坡、泰国、印度尼西亚		《凤仪亭》、《黄盖献苦肉计》、《三气周瑜》、《过五关》、《水淹七军》、《华容道》、《走麦城》、《困土山》、《玉泉山》、《伐子都》、《失高宠》、《孟姜女送寒衣》、《杀郑恩》、《小商河》、《过昭关》等	合股股东：郑文语、洪火排、洪臭秦、李阿南	董义芳（老生）、郑文语（红北）、胡玉兰（女，花旦）、洪朝允（丑）、陈清河（武小生）、林大串（三花）、李仔要（小生）等

（续表二）

剧种	戏班	出国时间	所到国家	演出地点	演出剧目	领班人	主要演员及职务
高甲戏	吕宋班（一）	1923—1924年	菲律宾	马尼拉福升大舞台	《孟丽君》等一百多出	华侨社团丝竹尚义社：李仔昌	董义芳（老生）、洪大钦（大花）、洪加走（武丑）、宝兰芳（洪廷根，花旦、武旦、苦旦）、许百晓（丑）、洪添丁（苦旦）等
高甲戏	吕宋班（三）	1923—1924年	菲律宾	马尼拉	《金钗缘》、《玉镜记》、《陈三五娘》、《鸾英比武》等	班主：张尚及	张德吹（戏师）、吴银（女，旦）
梨园戏	双珠凤（小梨园）	1925年	印度尼西亚、新加坡	小吕宋、泗水等地	《陈三五娘》、《雪梅教子》等	班主：曾深 掌班：小劝	宛如玉（齐见能，旦）、千金宝（曾千里，花旦）、领百寿（董大珠，须生）、真金凤（方金凤，生）等
高甲戏	福庆成	1924—1926年	菲律宾		《斩郑恩》、《收水母》、《两国王》、《取金刀》、《大金桥》、《纸马记》、《老军点将》、《赵美容充军》、《郑恩闹房》等	掌班：洪金乞	柯贤溪（丑）、吴远宋（二花）、洪加走（武丑）、黄仔卓（老生）、施仔俊（大花）、黄河成（武生）、林秀来（女，花旦）等
高甲戏	大福兴	1924—1927年	新加坡、马来西亚、印度尼西亚	觅腊甲、槟榔屿、日惹、双叉港、喃坡、小坡、加笼坡、火城、吉里文、贡石阿等地	《水淹七军》、《孔明祭东南风》、《玉泉山》、《困土山》、《薛仁贵征东》、《李世民落海滩》、《误走邯郸国》、《诈死天王庙》、《龙潭寺》等	班主：洪仔坝 戏师：杨母锻、李大元、洪玻璃	洪火营（丑）、洪火木（老生、男丑）、陈天德（苦旦）、陈子良（红北）、陈子章（旦）、陈天厚（乌北）、伍昭（女丑）、洪聊在（大花）、伍连（苦旦）、洪水钩（武生）、洪金钩（武旦）、洪印培（小生）等

高甲戏	建成兴	1925—1928年	新加坡、马来西亚、印度尼西亚	日惹、厘巴蛤、觅腊甲、文律、望加尼、牙笼、新山、北海、太平、大苯珍、大觅眼等地	《张飞哮桥》、《赵子龙救主》、《孔明祭东南风》、《取宛城》、《黄飞虎反五关》、《两国王》、《斩黄袍》、《困河东》、《龙虎斗》、《乾隆游山东》、《上海案》、《收水母》、《哪吒反海》、《大闹天宫》、《白骨精》等	班主：洪鸭乙(华侨)、洪经轮(华侨)、洪道成(代理人)	洪道成(二花)、洪银对(老生)、洪水缅（苦旦）、洪银浮(武老生)、洪炳丁(小生)、洪彬(武旦)、洪填(乌北)、邱进兴(丑)、李达材(花旦)、洪神拱(大花)、洪水立(武老生)、卷仔(花旦)等
梨园戏	新女班(小梨园)	1925年	新加坡		《陈三五娘》、《雪梅教子》、《昭君和番》等	班主：陈　朝	陈芋如(旦)、陈招(生)、陈有(旦)等
高甲戏	金福兴	1925—1930年	新加坡、马来西亚、印度尼西亚	实力门、新山、咸水港、文律、小苯珍、后港、钟厘、觅腊甲、日惹、棉兰埠、望加泥、大觅眼、厘巴蛤、食母牙等地	《孔明借箭》、《李广救广东》、《李广大闹三门街》、《赵匡胤下南唐》、《困河东》、《王佐断臂》、《李荣春大闹花府》、《胡奎卖人头》、《珍珠塔》、《药茶记》、《四美救夫》、《毛良进京》、《白蛇游月宫》、《狸猫换太子》、《龙飞入宋》、《辕门斩子》等	班主：李仔情、李水阁、李田薯(合股)	许福兰(老生)、许天赐(小生)、吴小梅(花旦)、张金象(武旦)、洪庆容(小生)、梁水信(二花)、洪新民(老生)、洪和杰(三花)、许志良(丑)、张猫练(大花)、王朝(苦旦)、洪猫田(三花)、陈大夷(二花)、卓水怀(戏师)等

（续表三）

剧种	戏班	出国时间	所到国家	演出地点	演出剧目	领班人	主要演员及职务
闽剧	群芳女班	1927年6月	新加坡		《五子哭墓》、《燕梦兰》、《灵芝草》、《金指甲》等		
闽剧	上天仙	1927年	新加坡	大坡	《五子哭墓》、《燕梦兰》、《金指甲》、《灵芝草》等	经理：郑三妹 班主：林梅珂（粉干妹）	
莆仙戏	双赛乐	1927—1930年	新加坡、马来西亚	吉隆坡	《天豹图》、《方世玉打擂》、《瓦岗寨》、《三国》、《水浒》、《王魁与桂英》、《征东》、《征西》等	班主：林书亭	黄文狄（小生）、王玉坤（花旦）、阿芬（武生）、王震（靓妆、丑）等
歌仔戏（芗剧）	双珠凤	1928年	新加坡		《山伯英台》、《李三娘》、《盘丝洞》等	班主：曾深 掌班：小劝	宛如玉（旦）、千金宝（花旦）、颂百寿（须生）、真金凤（生）、小珠（花旦）、大娥（旦）、曾桂英（须生）、小娥（生）、小宝仙（丑）、曾春凤（生）等
闽	新赛乐	1928—1931年	新加坡、马来西亚、印度尼西亚	小坡同乐园剧场、大坡一舞台剧场、	《五子哭墓》、《燕梦兰》、《金指甲》、《灵芝草》、《齐妇含冤》、《安安送米》、《陈杏元和番》、《狸猫换太子》（三本）、	班主：邵金栋	赵春官（文武须生）、张水官（文武小生）、石祥官（小生、小旦）、林桢藩（正旦、青衣）、吴庆官（大花、二花）、陈瑞官（老生）、

剧				天演舞台剧场、槟榔屿、吉隆坡、安顺、泗水、三宝、大町洋等地	《刘香女游十殿》(二本)、《封神榜》(五本)、《陈靖姑》(八本)、《观音出世》(三本)、《铁公鸡》、《铁笼山》、《关公斩颜良》、《神州会》、《古城会》、《四杰村》等		潘春官(三花、丑)、谢流惠(三花)、黄宝官(三花、丑)、榕榕(武生)、细榕(武旦、武生)、八福(武三花)、叶瑞云(花面)、杨依朋(武三花)、财官(三花)、郑彬官(小生、花旦、老生、三花)、叶奇官(小生、花旦、武旦)、大仁师(戏师)、欵(戆)丁师(戏师)、月宝师(戏师)、沈诚师(布景制作)、依雪(小锣)等
莆仙戏	得月楼	1930—1934年	新加坡、马来西亚	吉隆坡	《封神榜》、《征东》、《玉朗清》等	班主：梁福	福生(旦)、金榜(丑)等
高甲戏	新福顺	1930—1935年	印度尼西亚、新加坡、马来西亚	觅腊甲、槟榔屿、新山、龟来、吉隆坡、安顺、帆加南、新觅莱、双叉港、北海、瞒坡、四文町、红毛丹格、江沙、海南山等地	《铁公鸡》、《收水母》、《樊江关》、《取宛城》、《玉泉山》、《讨金刀》、《大金桥》、《绞庞妃》、《两国王》、《药茶记》、《破洪州》、《落马湖》、《老少换妻》、《樱桃会》、《罗帕记》、《薛刚反唐》、《活佛》、《取北口》、《杀子报》、《裁衣》等	班主：林坚心、林水昆、林良眼	洪万咏(戏师)、董义芳(老生)、蔡臭真(大花)、洪度(武小生)、林大钦(大花)、洪水刈(二花)、李正(小生)、吴文石(武旦)、陈今古(花旦)、许北西(女丑)、庄清良(小生)、卓天看(老生)、王仔在(二花)等

（续表四）

剧种	戏班	出国时间	所到国家	演出地点	演出剧目	领班人	主要演员及职务
歌仔戏	新女班	1931年	菲律宾、安南、新加坡、印度尼西亚	马尼拉、岘港、巫来酉	《山伯英台》、《哪吒闹海》、《孟丽君》、《三审美人图》等	班主：陈朝	陈芋如(旦)、陈招(生)、陈有(旦)、陈素如(小旦)、王桂香(生)、陈竹玉(小旦)、王莲香(小旦)等
高甲戏	福庆成	1935—1937年	菲律宾	马尼拉阿实乾拉驾戏院、怡郎	《铁树开花》、《唐二别妻》、《桃花搭渡》、《番婆弄》、《管甫送》、《疯僧骂秦》、《妗婆打》、《士久弄》等	华侨社团桑林阳春社：吴文忠	柯贤溪(丑)、洪金乞(武生、武旦)、黄仔卓(老生)、吴远宋(二花)、蔡法(旦)、庄郑(丑)、道才(小生)、蔡清(旦)、陈气(旦)等
高甲戏	旧大福	1936—1937年	菲律宾	马尼拉	《关羽之死》、《雪梅教子》、《探窑》、《绞苏英》、《番婆弄》等	华侨社团丝竹尚义社：庄仔锡	许仰川(丑)、许奥能(丑)、洪定(武旦)、洪廷根(苦旦)、洪水注(花旦)等
歌仔戏(芗剧)	同意社	1941--1945年	新加坡、菲律宾、印度尼西亚		《山伯英台》、《孟丽君》、《三闹地狱阴阳塔》、《火烧楼》等	班主：李东生	赛月金(小生)、子都美(武小生)、月中娥(旦)、味如珍(花旦)、锦上花(丑)等

莆仙戏	赛凤凰	1947—1948年	新加坡、马来西亚	吉隆坡、柔佛	《大红袍》、《小红袍》、《狸猫换主》、《晏海》、《孟丽君》等	班主：吴金榜	姚玉坤(生)、孙元春(老生)、王仙华(武生)、陈元治(旦)、黄宝珠(旦)、郭妹娥(旦)、陈细毛(旦)等
闽剧		1959年8月	印度尼西亚	雅加达、万隆、梭罗	《钗头凤》、《梅玉配》、《紫玉钗》、《安安送米》、《追鱼》等	华侨社团：椰城玉融公会、万隆玉融公会、梭罗玉融公会	郑奕奏(青衣)、杨瑞英(女，小生)等应聘前往教戏

福建戏曲赴国外演出示意图

志　　略

剧　　种

莆仙戏　原名兴化戏，流行于莆田、仙游二县及惠安、福清、永泰等邻县的兴化方言区；因宋时莆田、仙游隶兴化军，明、清时隶兴化府而得名。中华人民共和国成立后，始改称莆仙戏。

唐代莆仙民间歌舞百戏盛行。据传，唐开元间（713—741），莆田江东村美女江采蘋，被唐明皇选调入宫，赐封梅妃，倍受宠幸（见《中国人名大辞典》“江采蘋”条、《唐宋传奇·梅妃传》）。其弟曾随同进觐，封为国舅，后来回莆，明皇赐其一部“梨园”，带回以供宴乐，于是宫廷教坊歌舞百戏传播莆仙。故莆仙音乐歌舞有“集盛唐古曲之精英，留霓裳羽衣之遗响，采宫廷教坊之荟萃，取山村田野之歌调”的记载（宋黄岩孙主修，刘克庄序《仙谿志·艺文志》）。唐咸通间（860—873），福州玄沙寺住持宗一大师，“南游莆田，县排百戏迎接”。（见宋沙门道原纂《景德传灯录》卷十八）唐代“百戏”，亦称“散乐”，是一种“俳优歌舞杂奏”（见《旧唐书·音乐志》），丰富多彩的杂戏和歌舞表演。

宋代，兴化文化较发达，文人中举及在外居官的不少。他们有的善音律词赋，好歌舞杂剧，多置有家乐自娱。宋时莆田文士方梅叔，是个“岁得束脩及青云贵人馈遗以自肥”的塾师，也“买歌伎数十人”，尽日在家“吹笙鼓琴，以娱宾客”（见宋王迈《臞轩集》卷十一《莆阳方梅叔墓志铭》）。蔡京一家，在宋时多居官显要，在京常“家宴张乐”，令家乐优伶表演杂剧取乐（见宋周晖《清波杂志》）。其家乡仙游赤岭子侄，每宴亦令家伎歌舞。据调查，赤岭流行的“十番”，有“大乐”和“小乐”之别，规范严谨。乐员演奏时需张“凉伞”，穿礼服，据说是宋代官家宴乐之遗响（见福建省戏曲研究所油印本《仙游县戏曲调查资料》）。

兴化民间流行的歌舞百戏，吸收了“吴歌”、“楚谣”（见宋林光朝《艾轩集·闰月登越王台次韵经略敷文所寄诗》）及杂剧表演，逐渐形成既有戏剧故事，又有综合唱、做、念、舞和服饰化妆，在戏棚上表演的戏曲，时称优戏。宋时，兴化民间优戏演出的形式多种多样，有杂剧、傀儡戏（提线木偶）、歌舞和杂伎等。据宋莆田刘克庄致仕家居时的诗文记载，当时兴化民间优戏演出的故事有楚汉刘鸿沟的“鸿门会”；项羽兵败垓下的“霸王别姬”；两晋兴亡的“东晋西都”；古代神话的“夸父逐日”；外邦朝贡的“昆仑奴献宝”等。演出时已有“久向优场脱戏衫”的服饰；有“狙公加之章甫饰，鸠盘谬以脂粉涂”的化妆；有“哇淫奇响荡众志”、“听到虞姬直是愁”和“澜翻辩吻矜群愚”、“呵斥侫倖惊侏儒”的唱念；有“未妨优场开



九
至鄞隱清溪西衣示别清奈何風胸背不得丟宗迎
十
姻履全刀筆鈎術付與張貢生年尚少且去傳諸王
聞祥應廟優戲甚盛二首
空巷無人盡出嬉燭光過似放燈時山中一老眠初
覺棚上諸君鬧未知游女歸來尋墜珥鄰翁看罷感
牽絲可憐樸散非渠罪薄俗如今幾偃師
二
巫祝罷亡廣事辟叢祠十里鼓簫忙衣冠優孟名孫

口笑”、“先生滑稽腹如壶”的科诨；有“效牵酷肖渥洼马”、“恍惚象罔行索珠”的杂技。演出的场所有广场的“戏棚”，也有庙宇的“戏台”。伴奏乐器主要是鼓、锣、笛（即筚 篥）。演 出时很受欢迎，出现所谓“抽簪脱袴满城忙，大半人多在戏场”、“空巷无人尽出嬉”、“游 女 归来寻坠珥”、“棚空众散足凄凉，昨日人趋似堵墙；儿女不知时事变，相呼入市看新场”的盛况（见宋刘克庄《后村先生大全集》卷十、卷二十一、卷二十二、卷四十三）。

宋末至明初，莆田秀屿港与温州、泉州、广州航运频繁。泉州市舶常从三佛齐（今印度尼西亚）运香料至莆，船民上岸要到祥应庙祈拜妈祖，并“清香火而虔奉之”；莆田船民也多“商于两浙”，每逢出海，亦至祥应庙“告神以行”（宋莆田祥应庙《碑记》）。仙游盛产蓝靛，也经常“转贩入浙”（见《兴化府志》引宋蔡襄《江南日录》）。随着兴化与浙江商业交通的发达，流行于杭州、温州的南戏亦流传兴化，并为兴化民间优戏所吸收，促进了这一地区戏曲的发展。据调查考证，莆仙戏的传统剧目、音乐曲牌、行当脚色都与南戏有着密切关系。莆仙戏的传统剧目，如《活捉王魁》、《蔡伯喈》、《张洽》（即《张协状元》）、《朱文》、《乐昌公主》、《刘文龙》、《陈光蕊》、《王祥》、《郭华》、《崔君瑞》、《王十朋》、《刘 知 远》、《蒋 世隆》、《杀狗》等有存本的五十多个，与《南词叙录》“宋元旧篇”著录的南戏剧目相同或基本相似。莆仙戏的部分曲牌，其名目、音韵、词格，与唐、宋大曲和宋词调相同。尤其是仅存于早期南戏《张协状元》的〔太子游四门〕，却是莆仙戏常用的曲牌。莆仙戏的行当脚色原先只有生、旦、靓妆（净）、末、丑、贴、外共七个，故称“七子班’。据清人施鸿保《闽杂记》的记载：“福州以下，兴、泉、漳诸处，有七子班。然亦不止七人者，亦有不足七人者。皆操土音，唱各种淫秽之曲。”莆仙戏排场《田相公踏棚》的〔中词〕亦云：“扳请先师，请引七子登戏台，生、旦、靓妆、末、外、贴、丑，教众人齐声发彩。七子开台，模样齐整歌舞好，画栋楼台，歌声嘹亮今飘来，看官笑和谐。”清宣统元年（1909），仙游青云班戏簿也有“青云班众七子流芳大吉平安，岁次己酉年春吉日传完大吉”的记载。

清末莆田人关陈谟《闽中杂记》载：“兴化戏剧源于宋而盛于明。”明代，兴化戏盛行，莆仙民间逢年过节、婚寿喜庆或迎神赛会，例必演戏。明万历间（1573—1619），莆田文人姚旅少年时，曾在家乡戏场观戏，当时他还看到兴化戏演出时用的一种头饰名曰“弁”。崇祯间（1628—1644），莆田涵江有祠堂供祀陈应功，某中举者曾聘戏班演《苏秦》一剧酬神，时撰戏联曰：“也不必怨妻怨嫂，裘敝归来何处逢人非白眼；且休道入魏入秦，学成终用漫

言取士尽黄金。”(清陈梅《东山圣侯陈公传志》)

明代兴化戏还大量移植、改编其他声腔的剧目。从发掘、收集的莆仙戏演出抄本看，有《范蠡献西施》(《浣纱记》)、《韩信》(《千金记》)、《潘必正》(《玉簪记》)、《商辂》(《三元记》)、《郑元和》(《绣襦记》)、《孟日红》(《葵花记》)、《李彦贵》(《卖水记》)、《闵子骞》(《芦花记》)、《韩朋》(《十义记》)、《班超》(《投笔记》)、《王昭君》(《和戎记》)、《王允献貂蝉》(《连环记》)等。由于兴化戏的盛行和影响，终为理学家卫道者所不容。明万历间，莆田文人黄景星曾为族人立下“不许沿习俗非，听纵妇女登山入庙出外看戏文”的“家训”(见明黄景星《槐芝堂集》)。

清代，兴化戏更形繁荣，莆田、仙游二县的戏班日益增多。清康熙十三年(1674)，莆田黄金龙曾“集戏子一班为生”(见清陈鸿《清初莆变小乘》)。康熙三十四年，莆田就有戏班二十八个参加迎春“妆架”(见清陈鸿《莆靖小纪》)。乾隆二十七年(1763)，莆田戏班不堪官府拘留戏船，曾联名呈控，后经有司榜文，恶行得以禁止，戏班乃树“志德碑”以纪此事。当时署名的戏班就有鸣盛、敲金、翔鹰、书仓、碧兰、泮水、揖瑞、双珠、锦树、瀛珠、锦和、瑞金、玉珠、壶兰、珍玉、锦林、金兰、克聚、云翘、荣招、树梨、武亭、胜凤、集锦、庆顺、凤仪、集瑞、兴隆、雪阳、沐芳、八阳、八艳共三十二个(见莆田头亭瑞云祖庙《志德碑》)。据调查，清中叶至清末，莆田、仙游二县前后共有戏班一百五十多个。从收集传统戏曲抄本记载的班名看，道光至宣统间，莆田县有红窗凤池班、彩凤班、凤仪班、金珠班、熙春班、竹音班、顺珍馆、附凤班、成月楼、紫星楼、蓬瀛春、瑞如班、宝聚班、堂春班、珍宝班等九十多个。仙游县有万泉班、春盛班、捷兴班、盛音班、成美班、长春班、长兴班、胜春班、振瑞班、万春班、和春班、振美班、协顺班、双兴班、合成班、泉春班等六十多个。兴化戏班一般都保持十三人的规模，其中演员八人，乐员三人，负责鼓板、大小锣和吹笛。勤杂二人，一称箛官(管服饰)，一称副箛(管砌末)。到了清末，戏班扩大到二十多人，增加了副生、四旦、副靓妆、五旦等行当脚色。

兴化戏班演员原来全为男性，到清初才有女演员参加演出。当时有一女演员，不仅扮相“娇丽婀娜，可肖南威西子”，而且唱腔能“遏行云，振林木，类韩娥之鬻歌，能令人垂涕，又能令人忭舞者。”因此，“观者趾错肩摩”，大受赞赏(见清莆田澄渚《俞氏族谱·启相诗文集》)。清中叶以后，还出现有女艺人组班授徒的。如莆田万宝班的黄十五嫂，阿娭班的林阿娭等，都是自任班主组班演戏。清末以后，各行各业组织戏班成风。如鼓师组班的有鼓槌班、鼓珠班、鼓梅班；银匠组班的有打银一、打银二；农村各地以地名命班的有后周班、西园班、屏山班、塘下班、顶墩班、树兜班、赖店班、西埔班、榜头班、溪头班等。

清代，兴化戏演出的剧目丰富多彩，从清顺治间莆田杨梦鲤记载的戏联，可知当时演出的剧目有《目连救母》、《王十朋》、《刘知远·咬脐打猎》、《蒋世隆·瑞兰走雨》、《杀狗劝夫·迎春牵狗》、《蔡伯喈》、《王祥》、《苏秦》、《姜诗》、《吕蒙正》、《高文举》、《班超》、《韩朋》、《朱弁》、《李彦贵》、《刘汉卿》、《韩国华》、《三省半》、《何文秀》、《裴舜卿》、《姜孟道》、《曹

娥》、《苏武》、《潘葛》、《叶里》等(见清杨梦鲤《意山堂集·戏联》)。

兴化戏演出的剧目很少有知名的作者,至清顺治间,始发现莆田诸生黄士,“尝戏作传奇,蹭蹬名场……”(《兰陔诗话》)。乾隆四十四年(1779),仙游某文人,据当时流传的县令宋某自号“宋龙图”,草菅人命造成冤狱的事件,编写《王监生》一剧,沿村演唱(见清梁恭辰《池上草堂笔记》)。清末,朝廷腐败,有不少作者奋笔创作兴化戏。宣统元年(1909),莆田廪生叶滋华根据八国联军侵略中国,攻陷北京,清廷一品大臣被侵略军士兵驱迫上街扫马粪的故事,编成时事剧《红顶扫马粪》。演出后,观众激昂,民心为之一振。自此以后,不少戏班相继编演时事剧,如《林则徐禁烟》、《林则徐斩子》、《犯禁烟》、《吗啡 劫》等。据 传,清光绪三十四年(1908),客居福州的兴化人庆祝兴安会馆成立时,曾聘莆田玉楼春班演出,自此兴化戏始知名于福州。

辛亥革命后,兴化戏较有名的戏班有老附凤、紫星楼、蓬瀛春、高 舞 台、新 共 和、赛凤凰、新丹和、仙泉春、聚春楼、占春园、新仙和等。蓬瀛春、高舞台、紫星楼在莆田时称“三鼎甲”,高舞台名角黄文狄(生仔狄)、施阿昌(四旦昌)、蔡集哥(丑仔集),擅演《活捉王魁》。由黄文狄扮王魁,施阿昌扮敫桂英,蔡集哥扮金荡,时称“三绝”。

宣统末年,京剧大吉升首次至莆演出,接着福州闽班亦陆续到莆仙,对兴化戏的发展产生较大影响。蓬瀛春演出《陈三五娘》时,吸收闽班的舞台装置,首次使用布景,有楼室、荔枝树等。紫星楼擅演武戏,曾吸收京班的剧目和表演,在《伐子都》、《挑滑车》中,贴生陈玉粦扮演的子都和高宠,其演技即传自京班。仙游的戏班曾以演出大棚戏而著名,演出的剧目有《目连救母》、《西汉》、《东汉》、《三国》、《隋唐》、《赵匡胤》、《水浒》、《粉妆楼》、《绿牡丹》、《封神榜》等。

随着上演剧目题材的扩大和更新,加上京班和闽班的影响,兴化戏的表演也发生较大变化。戏班人员普遍增多,行当分工较细,生分正生、贴生、小生、老生;旦分正旦、贴旦、青衣、老旦、四旦、五旦;靓妆分大花、二花、武二花、副靓妆;丑分小丑、老丑、孩丑、武丑等。服饰仿效闽班,旦脚废包头网巾,改梳水头,服装加水袖;表演也吸收闽班旦脚的碎步,时称“客班踏”。有的戏班也大演剑侠公案传奇,吸收闽班的机关布景,以新奇手法招徕观众。至于音乐唱腔,吸收兴化民间的“十番”、“八乐”,进一步丰富了伴奏音乐,打击乐增加了文鼓、武鼓、小锣、铙锣;吹奏乐也增加了横笛、尺胡、四胡、三弦和八角琴等。同时,唱腔也作了一些革新,原本是五声音阶级进旋律的,吸收民间音乐的伴奏乐器后,也增加了“乙”和“凡”两个半音,从而使曲调旋律更富有流动性和优美抒情的风味。

“五四”运动后,由于反帝反封建、争取民主自由思想的广泛传播,兴化戏舞台上也出现一批新剧目。大共和演出了萧友渔编剧的《敲齿换发》、《三十六送》。继之,萧壮予亦根据社会风情编写讽刺喜剧《猪哥阿旺》,莆田陶青小学改为话剧演出。仙游 名 丑李百丹看后,将其改编为《桂林生与全宝司》(后整理为《新春大吉》)演出。二十年代,莆田编剧蒋少

琬父子的《石脚桶》、《柴骨锥》，翁丹秋的《卖画寻夫》等，亦曾风行莆仙。此外，还出现一批揭露社会不良风气的《缉私》、《爱莲走错路》、《赌博误》、《用钱买父》、《乌十五》、《白衣党》等；还有宣传男女婚姻自由和社会平等的《新生命》、《三女恋爱》、《恋爱经》、《自由结婚》、《阿忽布田》、《人民城市》等，为兴化戏舞台增添新鲜色彩。

三十年代间，兴化戏招收女童组建女班之风相继出现，如摩登、蟾宫、腾芳等，曾以优美的色艺、鲜艳的服饰和精致的布景，蜚声于莆仙舞台。是时，兴化戏班亦扬帆海外，到新加坡、马来西亚等兴化华侨聚居地演出。如莆田戏班紫星楼、双赛乐赴新、马的几次演出，兴化戏逐渐名播海外。小生黄文狄、花旦王玉坤、贴生陈玉彝、阿芬，丑脚王霞、金榜等的唱功和演技，深为南洋华侨所赞赏。

抗日战争爆发后，在中国共产党抗日民族统一战线的号召下，莆仙戏剧界进步人士和戏班艺人，热情投入抗日宣传，并敦促政府成立了乡土戏剧改良委员会，对莆仙人民喜闻乐见的兴化戏，从剧目内容到演出形式，进行了实验性的改良。仙游县在陈啸高等主持下，还创办了仙游县模范乐剧队，实验演出了《斩蒲龙》、《梁红玉》、《大义灭亲》、《马江小景》、《狼狗坑》等一批改良戏，影响较大。抗日战争胜利后，乡土戏剧改良委员会和乐剧队被解散，许多戏班亦陆续散班，不少艺人弃艺改业。到中华人民共和国建国前夕，莆田、仙游二县的戏班仅有三十多个，而且多行当不全，设备简陋，维持困难，几濒绝境。

中华人民共和国成立后，兴化戏获得了新生。至1952年，莆田、仙游二县陆续恢复的戏班有五十多个，分别移植、改编上演一批来自老解放区的新剧目。在县文化主管部门的领导下，分期分批组织戏班演员学习中国共产党文艺方针和戏曲改革政策，分别建立莆田县典型剧团（后改称莆田县实验剧团）和仙游县实验剧团，并编演一批反映土地改革和抗美援朝的现代戏，如《铲除北霸天》、《彩虹万里》、《保家卫国》等。同年10月，参加福建省首届戏曲观摩汇演，改名莆仙戏。1953年，莆田、仙游二县陆续建立新型的剧团八个。莆田县有大众剧团、劳动剧团、荔声剧团、和平剧团、人民剧团、前进剧团；仙游县有鲤声剧团、青年剧团。同时，为发掘、收集莆仙戏遗产，两县还成立了编剧小组。截至1961年，计征集、收购莆仙戏传统剧目五千多个，演出手抄本八千多册，同时记录、整理音乐曲牌共一千多支。老艺人黄文狄还组织莆田县艺术学校教师和老艺人，编著《莆仙戏传统科介》一书，由福建人民出版社出版。

在发掘、收集传统戏曲遗产的同时，两县的编剧小组还整理、改编、创作上演了大批的传统剧目和现代戏。1954年曾整理传统剧目《琴挑》、《瑞兰走雨》、《百花亭》、《果老种瓜》、《春江》等，并分别参加福建省第二届戏曲观摩汇演和华东区戏曲观摩会演，获得了剧本奖和演出奖。同时，编演了一批反映现实生活的现代剧，如《大牛与小牛》、《三家林》、《种荔枝》、《夫妻红》等，曾先后参加福建省第一、二届现代戏汇报演出，也获得奖励。

在"文化大革命"中，莆仙戏遭到严重破坏。粉碎"四人帮"后，莆仙戏剧团陆续得到恢

复。从1979年至1981年，改编剧目《春草闯堂》赴京参加国庆三十周年献礼演出，曾获剧本创作和演出一等奖。现代戏《遗珠记》参加福建省第四届现代戏汇报演出，获剧本创作一等奖。改编及创作的剧目《状元与乞丐》、《新亭泪》均获全国优秀剧本奖。

梨园戏　流行于泉州、晋江一带及闽南方言区的漳州、厦门和台湾省，并随当地旅居南洋的华侨而传至东南亚诸国。



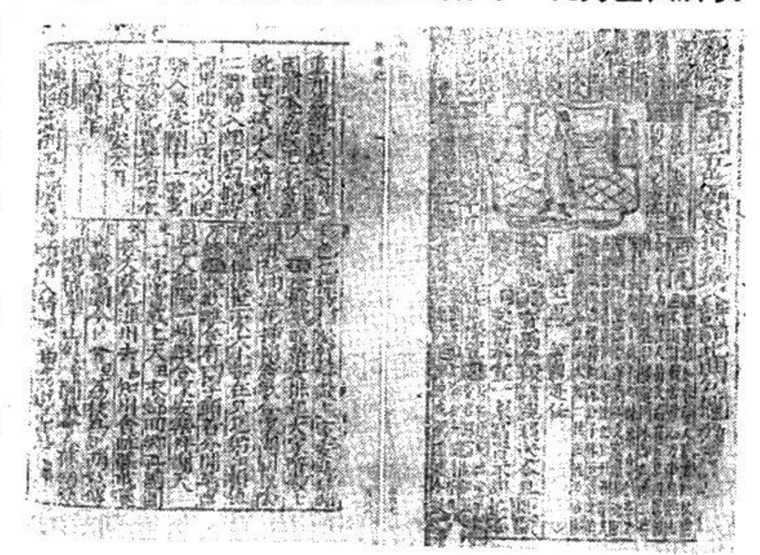
唐末五代，用"泉音"演唱的泉州古乐"南音"流播于民间，而且歌舞盛行。"弦管铙拍，出入花柳。"（见唐欧阳詹《欧阳先生文集》）"柳腰舞罢香风度，花脸妆匀酒晕生。"（见《闽诗录》乙集·卷四"五代"詹敦仁诗）记述了泉州当时歌舞的盛况。至宋代，在民间歌舞和"南音"的基础上，发展成为"百戏"（杂剧）（见宋真德秀《西山文钞》卷七《再守泉州劝农文》）。并出现了"筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者"的草台演出，当时已有"优人互凑诸乡保"的组班形式，演男女爱情题材的所谓"淫戏"（见宋陈淳《北溪文集》卷二十七《上傅寺丞论淫戏》）。这是南宋庆元三年（1197）闽南泉、漳一带演出的优戏杂剧。

宋末元初，温州南戏传入泉州。当时流行闽南泉州一带的民间优戏杂剧，吸收了温州南戏的剧目和表演艺术，发展形成具有闽南地方色彩的戏曲，当地称为梨园戏。因其受温州南戏的影响，形成了七个行当脚色的表演体制，故亦称七子班。清施鸿保《闽杂记》载："福州以下，兴、泉、漳诸处，有七子班。"（施鸿保《闽杂记》卷七《假男假女》）清林枫在《听秋山馆诗钞》亦写道："梨园称七子，啁谑杂淫哇；咿哑不可辨，宫商亦自谐。"连横的《台湾通史》亦有记载："七子班则古梨园之制，唱词道白，皆用泉音。"

梨园戏吸收温州南戏后，不仅保留了如《王魁》、《赵真女》、《朱文走鬼》、《刘文龙》、《王十朋》、《刘知远》、《蒋世隆》、《孙荣》、《郭华》等一批宋、元南戏的剧目，而且形成了以"十八科母"为基本功的表演程式和独特的乐队伴奏。司鼓称"万军主帅"，演出时以脚压鼓面，调节音乐节奏、气氛的"压脚鼓"打击技法；主要伴奏乐器是南琶（即横抱琵琶）、洞箫（亦称尺八）和奚琴等，仍保留唐代古乐的结构特点和演奏遗风。戏班供奉的戏神称"田都元帅"，俗称"相公爷"。传说就是崇祀唐代乐工雷海青。演出时必须由田都元帅先演"献棚"，乐队帮唱〔懒怛〕曲牌，它是由"唠哩嗹"三个音组成的无字曲，表示三十六天罡和七十二地煞，共一百零八音。

明代，梨园戏在闽南泉州古老历史和文化的孕育下，逐渐形成了以闽南地方语言演唱南音为主的声腔，时称泉腔，亦称泉音、泉调。明中叶以后，梨园戏已在闽南泉州、漳州、

厦门一带广为流行，泉腔亦成为闽南主要的戏曲声腔。明何乔远在《闽书》中说：“（漳州）地近于泉，其心好交合，与泉人通，虽至俳优之戏，必使操泉音，一韵不谐，若以为楚语。”明陈懋仁《泉南杂志》亦载：“优童媚趣者，不吝高价，豪奢家攘而有之，蝉鬓傅粉，日以为常，然皆土腔，不晓所谓，余尝戏译之而不存也。”陈是浙江嘉兴人，明万历间官泉州府经历，所记“土腔”，当是“泉腔”。从现所传存的剧目可知，这时期还创作了一批为全国所仅见的剧目，其中以日本内阁文库藏明嘉靖丙寅年（1566）刻本的《荔镜记》为最著名。该剧是福建建阳麻沙余氏新安堂书坊刊刻的，在剧本末页有“因前本《荔枝记》字多差讹，曲文减少，今将潮泉二部增入颜臣勾栏诗词北曲，校正重刊”的说明，可见在此之前，就有潮泉二部《荔枝记》流传。现存清光绪十年的刻本，收藏于福建省梨园戏实验剧团和北京图书馆。梨园戏整理演出的《陈三五娘》，系根据梨园戏师傅蔡尤本口述传授的，与明嘉靖刻本《荔镜记》和清光绪刻本《荔枝记》对照，基本一致。



梨园戏在发展过程中，由于表演风格的各有所长，逐渐出现艺术上有大梨园和小梨园之分，大梨园又有“下南”、“上路”之别。不同路子都有各自的“十八棚头”（专有剧目）和专用唱腔曲牌。

“下南”保存的传统剧目，如《范雎》、《梁灏》、《岳霖》、《周德武》等均较罕见。剧本文词较粗俗，保留方言本色和浓厚的乡土气息。唱腔用“南音”，除保存一支〔太子游四门〕的古曲外，其他则有〔浆水令〕、〔金钱花〕、〔地锦〕、〔剔银灯〕等十几支曲牌反复出现。唱腔较粗放，适合以“粗脚”（净、末、外、丑“四大柱”）为主的表演。

“上路”保存大量与宋、元南戏同名的剧目，如《朱文走鬼》、《王魁》、《蔡伯喈》、《王十朋》、《苏秦》、《孙荣》、《朱买臣》、《刘文良》以及《朱寿昌》、《尹弘义》等。还有剧本已失传但还保留其剧目的《林招得》、《赵盾》、《王祥》等。这些剧目所反映的题材，都是以夫妻悲欢离合的家庭故事为多，以生、旦、净、丑为“四大柱”，音乐唱腔同样是“南音”，但曲牌处理和“管门”运用，以刚劲、淳朴、哀怨为主，别具风格。尤其全国罕见的古曲牌〔摩诃兜勒〕，则保存在《蔡伯喈》剧目中。

小梨园最初是豪门富室的家班，历代班主都是以契约形式收买七、八岁至十二、三岁的儿童组班，年限五至十年；期满后“散棚”重组新班，永远保留童龄演出阵容，以适合于内院深闺垂帘观赏。传世剧目有《吕蒙正》、《蒋世隆》、《刘知远》、《郭华》、《董永》等。

剧本结构严密，文词典雅，人物性格形象鲜明，内心描写细致，具有独特场口。表演上“进三步、退三步”，舞蹈性强，以生、大旦、小旦、丑为“四大柱”。音乐唱腔同样是“南音”，但不同剧目都具有不同曲牌，每剧都有套曲、名曲。如《郭华》一剧，从“买胭脂”到“入山门”就有大量名曲传唱民间，其中〔趁赏花灯〕这一套曲中，就保存有古曲〔霓裳羽衣〕。

小梨园的脚色行当为生、旦、净、丑、贴、外、末七种，故称“七子班”，又因为是童龄，故俗称“戏仔”。大梨园增加了老旦（也叫老贴）和二旦两种脚色行当，演员都是成年人组成，故俗称为“老戏”。小梨园的童龄“散棚”后，如未丧失演唱条件，要进大梨园戏班，必须重新在“下南”或“上路”所组成的新班“七角围”，拜师学习戏文，三年四个月满师后，才能作为大梨园“凑脚老戏”的演员。

明中叶以后，梨园戏同外来声腔交流中，也不断汲取、融化其他声腔的养份，丰富了自己的表演艺术，但仍保留了鲜明的泉腔特色。如“上路”的传统剧目《苏英》，与明代剧目《苏英皇后鹦鹉记》虽然题材相同，但具体情节及表现方法却有很大差异，许多唱腔曲牌都具有泉腔的艺术特色。“下南”的独有剧目《章道成》，虽然也是表现清官海瑞的故事，但也独辟蹊径，不同于其他声腔的海瑞戏。“下南”传统剧目《郑元和》中有支曲牌〔鹅毛雪〕，标明是“昆曲”；小梨园传统剧目《朱弁·公主别》中，有一支曲牌〔举起金杯〕，也标明是“弋阳腔”。说明梨园戏音乐曾吸收昆曲、弋阳腔的唱腔曲牌，但已经过艺术融化，与泉腔融为一体，纯粹南音化了。小梨园传统剧目《陈三五娘》中也吸收不少潮调，如〔长潮〕、〔中潮〕、〔短潮〕、〔潮叠〕、〔潮阳春〕等，也完全融化成泉腔了。

明末，闽南子弟兵及其家属，随郑成功收复台湾，同时带去了梨园戏。在台湾，泉腔又被称为“下南腔”：“肩披鬓发耳垂珰，粉面朱唇似女郎；妈祖宫前锣鼓闹，侏儒唱出下南腔。”（清郁永河《台海竹枝词》）又据《同安县志·礼俗》载：“昔人演戏，只在神庙，然不过‘上路’、‘下南’、‘七子班’而已。光绪后，始专雇‘江西班’及‘石码戏’。”然《荔镜传》（即《荔镜记》）在厦门一带则“妇女观者如堵”（见清道光十九年《厦门志》卷十五“风俗”）。

清代，唱官腔的正音戏（亦称正字戏）流传福建。清乾隆间，漳浦人蔡奭在《官音汇解释义》中记载：“做正音，（正）唱官腔；做白字，（正）唱泉腔；做大班，（正）唱昆腔；做九角，（正）唱四平；做潮调，（正）唱潮腔。……”说明当时闽南已有正音戏了。在泉州，清咸丰六年丙辰（1856），元妙观也为演出正音戏建置“正音戏台一座”（见清泉州《元妙观建置戏棚碑文》）。这些记载说明这一时期外来声腔剧种已陆续流传福建，但梨园戏仍以其鲜明的地方色彩而盛行闽南各地，成为人民群众喜闻乐见的剧种。

中华人民共和国成立前夕，由于社会经济破产，民生凋敝，梨园戏不少戏班解体，而且在高甲戏、歌仔戏的冲击下，有的戏班改唱高甲戏和歌仔戏，梨园戏濒于消亡。

中华人民共和国成立后，在中国共产党和人民政府的关怀下，把流散在民间的“下南”、“上路”、“七子班”的老艺人集合在一起，大力抢救记录了梨园戏传统剧目、音乐唱腔、

表演艺术等。先恢复传统原貌，再进行整理加工，使古老剧种焕发青春。1954年，赴沪参加华东区戏曲观摩演出大会，首次跨出闽南方言区，凭幻灯字幕把“泉腔”梨园戏，呈现在全国戏曲专家的面前，引起极大的兴趣与重视。1958年开始创作、改编演出现代剧目六十多个，《捡牛粪》、《婆媳俩》参加福建省第二届戏曲现代戏汇演，获得好评。1959年创作演出新编历史剧《台湾凯歌》和整理传统剧目《高文举》，参加福建省第三届戏曲汇演。为培养梨园戏新生力量，剧团创办演员训练班，传授传统剧目。同年，学员班随剧团赴京汇报，在国务院礼堂演出《高文举》，得到国家领导人的接见。学员班还据传统剧目《郭华》整理的《胭脂记》，在剧团作实习排演，由中国新闻社与香港华文影片公司联合摄制成舞台艺术片，向海外发行。1962年，剧团第二度出省巡回演出，先在汕头、广州，后在深圳为港澳同胞演出《陈三五娘》、《朱弁冷山记》、《胭脂记》等剧目，回省时还到郴州、醴陵、长沙、南昌等城市演出。

“文化大革命”中，剧团解散，资料被毁，演职员下放，老师傅相继去世，梨园戏再度面临危亡。中国共产党十一届三中全会后，文艺界开始落实政策，恢复了梨园戏剧团建制，重新整理演出传统剧目《陈三五娘》、《李亚仙》等，并创作演出新编历史剧《刺桐舟》和现代戏《燕南飞》，参加福建省庆祝中华人民共和国成立三十周年演出。1980年9月，剧团到香港演出《陈三五娘》、《李亚仙》、《苏秦》、《朱文太平钱》、《买胭脂》、《玉真行》等，受到港、台同胞和海外华侨的欢迎，同时获得国际戏剧专家高度评价。

竹马戏 是从民间歌舞“竹马”发展起来的，因表演者身扎竹马进行歌舞而得名。它发源于闽南的漳浦、华安等县，流行于长泰、南靖、龙海、漳州、厦门、同安、金门等地以及台湾省。

据《漳浦县志》载，北宋元符元年(1098)，漳浦县城东郊建有弦歌堂，城乡歌舞和民间技艺活动非常活跃。南宋中叶，漳浦已有戏剧活动。据漳州北溪人陈淳在《上傅寺丞论淫戏》中说的“乞冬”，今竹马戏演出仍沿称“乞冬”，即当地农民请优人演戏乞求来年丰收，演出的节目名曰《跑四喜》。

竹马戏早期主要演“弄子戏”。如《砍柴弄》、《搭渡弄》等，只有旦、丑两个脚色，表演粗犷，音乐唱腔主要用民间小调。

明代，泉腔盛行闽南，曾流传到漳州、龙溪。据明何乔远《闽书》卷三十八“风俗”中记：“(龙溪)地近于泉，其心好交合，与泉人通，虽至俳优之戏，必使操‘泉音’。”至清代，漳浦也有唱南曲的。清乾隆年间，漳浦《六鳌志》载，当地有风火院，实是南曲馆，每逢神之寿诞，或婚丧喜庆，人们聚集在元帅庙唱南曲。清乾隆十三年，漳浦人蔡奭的《官音汇解释义》亦记载：“做白字，(正)唱泉腔。”这时期流行于漳浦、华安的竹马戏曾大量吸收泉腔音乐及其剧目《王昭君》、《陈三五娘》等，并以南曲作为主要声腔。此外，竹马戏也受了正字戏、四平戏、汉剧、徽班的影响，吸收了《燕青打擂》、《李广挂帅》、《宋江征方腊》等剧目，使竹马戏有

了很大发展。清康熙年间，南靖县金洋人庄复斋在《秋水堂诗集》中曾记载竹马戏演出《王昭君》的盛况："一曲琵琶出塞，数行箫管喧城；不管明妃苦恨，人人马首欢迎。"当时竹马戏班艺人，每年正月初四出外演出至十二月二十四日才回家，几乎一年演到头。清光绪间，王相主修的《平和县志》载："岁时元日，诸少年装束狮猊、八仙、竹马等戏，踵门呼舞，鸣金击鼓，喧闹异常。"至二十世纪二十年代，漳浦有十八台竹马戏子弟班，仅六鳌半岛，就有竹马戏八个班，其他如城关、佛坛、古雷等乡镇，有"竹子弟"、"玉兰子弟"、"发子弟"、"老马班"、"新马班"等。清末民初，还出现有女艺人林安仔(漳浦六鳌人)参加演出。当时群众非常爱看竹马戏，曾流传有："三日没火烟，也要看'合春'('合春班'名旦)；三日没米煮，也要看'戊己'('合春班'名旦)"的戏谚。

竹马戏演出的剧目有三类：一是排场戏，有《跑四喜》、《跳加官》、《答谢天》、《送子》、《大八仙》。二是只有丑、旦或生、旦两个脚色的民间小戏，亦称"弄子戏"，有《番婆弄》、《砍柴弄》、《搭渡弄》、《士久弄》等。三是移植外来的剧目，有《王昭君》、《赛昭君大报冤》、《宋江劫法场》、《宋江征方腊》、《燕青打擂》、《李广挂帅》、《武松杀嫂》、《崔子弑齐王》、《陈三五娘》、《金钱记》、《水牛》等，根据老艺人口述记录的有五十多个传统剧目。

由于竹马戏艺人全是文盲，艺术的传授只是依样画葫芦，加上受到潮剧、汉剧、歌仔戏的冲击，到了二十世纪三十年代便逐渐走向衰落。民国二十三年(1934)漳浦县只剩下"老马"和"新马"两个戏班，民国二十八年则完全散班了。

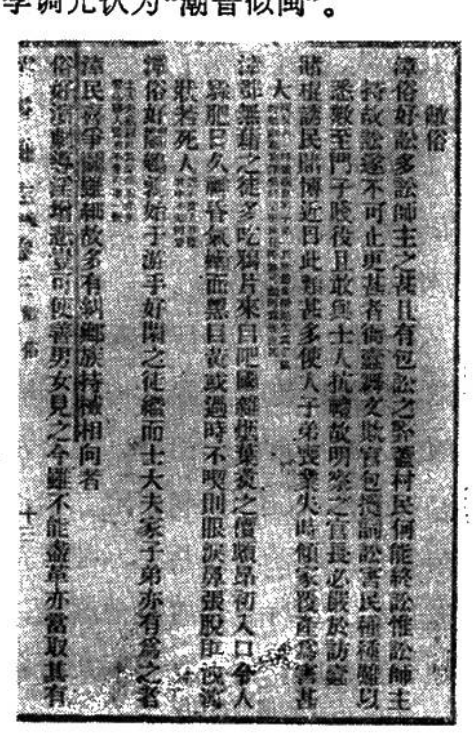
中华人民共和国成立后，在中国共产党和人民政府抢救民间戏曲艺术的政策鼓舞下，竹马戏又获生机。1952年竹马戏老艺人林金泉、林旺寿、林乌治、林顺天、林文良等人，应邀参加龙溪专区文艺会演，演出了《砍柴弄》、《搭渡弄》，引起有关部门的重视。1953年至1959年，又曾三次参加漳浦县业余文艺汇演，都受到奖励。1954年在漳浦县深土乡院前村培养了一批青年演员，组织了竹马戏业余剧团。1962年漳浦县成立发掘、抢救竹马戏艺术遗产工作组，对竹马戏的历史、剧本、唱腔、舞台美术进行发掘和整理，并记录了十几个剧本。1962年底和1963年初，中央、省、地文化部门专家和研究人员相继深入漳浦县调查，观摩竹马戏的演出，组织学术讨论，并撰写了不少有关研究文章和调查成果。"文化大革命"期间，这一古老剧种又遭扼杀。现在仅存一个业余剧团和几个清唱曲馆。

潮剧　在福建俗称白字仔戏，亦称潮音戏。流行于闽南的诏安、云霄、东山、平和、漳浦、南靖及闽西的龙岩等县市。明中叶前形成于广东东部的潮州、汕头一带和福建南部的潮语方言区。潮剧艺人世代相传"正字母生白字仔"，认为潮剧源于正字戏。

正字戏亦称正音戏，是用中原音韵的"官话"(时称正字或正音)演唱，属宋、元南戏的一支。明初，正字戏传入闽南。清乾隆间，漳浦人蔡奭在《官音汇解释义》中曾记载正字戏已在闽南流传，时称正音戏，是用官腔演唱。明中叶，流传粤东、闽南一带的正字戏，吸收潮语方言区的民间音乐和歌舞、小调，并逐渐衍变成以潮州方言进行演唱，时称潮音戏，亦

称潮调。经发现早期的剧本是反映民间故事的《荔枝记》(陈三与黄五娘的爱情故事)。据明嘉靖丙寅年(1566)福建建阳麻沙余氏新安堂重刊《班曲荔镜戏文》末页的书坊告白:“因前本荔枝记字多差讹,曲文减少,今将潮泉二部增入颜臣勾栏诗词北曲,校正重刊……名曰荔镜记。”由此可知,在明嘉靖四十五年前,已有潮调的《荔枝记》流行。

潮剧的发展与梨园戏有着密切的关系。明末,梨园戏“七子班”曾流播闽南、粤东、台湾和东南亚华侨居住的国家,与潮音戏同是童龄制,均称“戏仔”。潮剧音乐曲调亦称南音或南调。清乾隆周硕勋《潮州府志》记载,潮剧“所演传奇皆习南音而操土风”。其“声歌轻婉,闽广参半”。潮剧传统剧目《荔镜记》,其曲文即以泉州方言杂潮语写成。潮剧舞台上伴奏的主要乐器笛、琵琶、拍板等,也与梨园戏基本相似。清李调元认为“潮音似闽”。



雜俗

漳俗好訟多訟師主之甚且有包訟之習蓋村民何能終訟惟訟師主持故訟遂不可止更甚者衙蠹舞文欺官包攬詞訟害民種禍難以悉數至門子皂役且敢與士人抗衡故明察之官長必嚴於訪蠹

賭博誘民賭博近日此輩甚多使人子弟喪業失時傾家蕩產爲害甚大

淫邪無賴之徒多吃鴉片來自[illegible]之[illegible]初入口令人躁肥日久[illegible]氣[illegible]面黑目[illegible]或過時不吸則眼淚[illegible]張股[illegible][illegible]狀若死人

漳俗[illegible]好手好閑之徒縱而士大夫家子弟亦有爲之者

漳民[illegible]爭[illegible]故多有糾[illegible]械相向者

俗好演劇導淫增悲豈可使善男女見之今雖不能盡革亦當取其有

閩南、粤东古为畲汉杂处之地。在山为畲,在水为疍,山畲斗歌,疍船妙舞。因此,潮剧在形成过程中,又融合了畲歌疍舞。潮剧传统剧目《桃花搭渡》中,桃花与渡伯的对歌,即是斗畲歌的形式。潮剧舞台上三步踏前,三步踏后,摇曳晃荡的表演台步,便是疍民船上歌舞的遗迹。

入清以后,潮剧在闽南很流行。清乾隆十三年(1748)漳浦蔡奭《官音汇解释义》载:“做正音,(正)唱官腔;做白字,(正)唱泉腔;……做潮调,(正)唱潮腔……”嘉庆二十一年(1816)《云霄厅志》载:“俗好演剧,导淫增悲,岂可使善男女见之,今虽不能尽革,亦当取其有裨风教者,编成歌曲,庶听之者可以兴起良心,不为无助。”

清末民初,正字戏逐渐衰落。但由于与潮音戏有密切的渊源关系,因此可以与潮音戏同台演出,俗称“半夜反”。即上半夜演正字戏,下半夜演潮音戏,说明两个剧种依旧相通。从潮剧的打击乐器与正字戏相比,仅是缩小而已,特别是潮剧演“落锣戏”所用的曲锣,相传即是因袭于正字戏的曲锣。二十世纪三十年代以前,搭棚演出时,正字戏与潮音戏的戏棚中央,都是同样挂竹帘,乐队摆在竹帘后。正字戏与潮音戏在一处演出时,正字戏须居正棚,潮音戏却居偏棚,而且潮音戏的演员要过棚请安,尊称正字戏为“师傅”。演出时,也要由正字戏先开鼓和先歇鼓。

清末至二十世纪三十年代,福建潮剧非常兴盛,平和、诏安、云霄等地成了潮剧的主要地盘。当地流行的正字、四平、昆曲、外江,都相继没落。据《云霄县志》:“按本邑今唯潮音剧盛行。查此剧喜演乡曲流传鄙俚不堪之小说,以迎合妇孺。每一唱演,则通宵达旦,举国若狂。”“俗淫于潮剧,每岁一街社最少演出十数台,所费不赀。”盛行的剧目有《蔡伯喈》、

《刘知远》、《郭华》、《姜诗》、《祝英台》、《武松杀嫂》等。清咸丰至民国期间，云霄潮剧职业班社先后有锦秀春、永正兴、老正兴、顺兴、宝来兴、寿楼春、怡正兴、三春香、源春香等三十多个。《诏安县志》亦载，清光绪戊申(1908)诏安就有永乐香等十个班社，以后又有赛桃园、永春香等职业班社。东山县有赛天香，南靖县有荣正兴、一枝花、三正和等班社。演出地区南至广东普宁、揭阳、潮州、兴宁、大埔，西至龙岩、漳平，北至厦门、泉州。

三十年代后期，由于国民党政治日益腐败，加上抗日战争爆发，潮剧班社纷纷解散。至1949年中华人民共和国成立前夕，云霄县仅存城关老振笙馨、老乐天馨和老玉霞兴等三个半职业性质的潮音儒家剧社。

中华人民共和国成立后，云霄、诏安、东山、平和相继成立了县级专业剧团。许多乡镇、大队、街道组织了业余潮剧团，包括漳浦、南靖在内，全区半专业和业余潮剧团近二百个。

“文化大革命”期间，各县专业剧团被撤销，潮剧被禁演。农村业余剧团也被全部解散。粉碎“四人帮”后，诏安、云霄、东山、平和相继恢复了县级专业剧团。农村半专业和业余潮剧团，也得到了恢复。

大腔戏　流行于闽西三明、永安、大田、尤溪等市县的广大农村。明代中叶，江西弋阳腔分两路传入福建。一路由赣东经闽北传入尤溪县的乾美村，一路由赣南的石城经闽西流入永安市的丰田村。据永安市青水乡丰田村《熊氏族谱》记载，熊氏家族由江西石城经闽北邵武，于“元朝泰定二年乙丑(1325)岁次丰田居处”。到了明景泰年间，其后裔熊明荣每年赴江西石城祭祖，并跟师傅学戏。熊明荣回丰田村后，平时自唱自娱，逢年过节便邀集族人在村头祠庙搭台演唱。由于丰田村地处偏僻山区，交通闭塞，戏班很难到此，为迎神赛会、祭祖祈福，熊明荣便自办戏班。因是“大嗓子唱高腔，大锣大鼓唱大戏”，故称大腔戏。村里自古流传一首民谣：“正月立春竖竹竿，竹报家小保平安。初二初三祠堂边，搭台上演大腔班。初四开始看花灯，十二、十五迎桥灯。福日全家上笋山，劈路养竹烤笋干。初九天公生日饮一番，初十走亲即返乡。”以后，熊明荣四兄弟先后分家。明荣迁居大田县东坡村，明惠迁居沙县后坑村，明福迁居尤溪县南山(现属永安市槐南乡)，明华留居永安市大坪(即今丰田村)。随着四兄弟向各地迁居，大腔戏也传播各地。

大田县另有传说：明代隆庆戊辰(1568)年，大田县的田一儁，官居礼部左侍郎之职，一生喜爱戏曲，他返乡时，曾带回一个大嗓子唱高腔的戏班，在家乡演唱，并传艺本地子弟。田一儁死后，后代艺人供奉他为戏神，号“田清源”，同奉为戏神的还有窦清期、葛清巽二人。过去，新学徒入班时，班主都要带徒弟在戏神牌位前念《通词》：“桃园结义三兄弟，田家出仕田氏人；后来出任浙江杭州府，铁板桥头现金身……”戏班每年农历六月二十四日都要设礼祭祀戏神，并演出大场透夜戏三天，以示纪念。

大腔戏的行当分为“四门九行头”。四门即生、旦、净、丑；九行头即正生、小生、副生(末

脚)、正旦、小旦、夫旦、大花、二花和三花。随着表演的发展需要,以后又增加老外和占旦(贴旦)。后台五人,戏班一般由十五人组成。乐器只有锣、鼓、钹、唢呐和板等。演唱时用大嗓,每句尾音翻高时用小嗓。前台干唱,后台帮腔。唱白均用“土官话”,曲调属于曲牌体。常用的曲牌有〔新水令〕、〔一江风〕、〔哭相思〕、〔风入松〕、〔懒画眉〕、〔步步娇〕、〔得胜令〕等。传统剧目中本戏有五十多个,折子戏有一百多出。常演的有《白兔记》、《金印记》、《双鞭记》、《葵花记》、《黄飞虎过西岐》、《中三元》、《福寿全》、《五桂记》、《鲤鱼记》等。至今,永安市丰田村老艺人还保存有明末清初的《白兔记》手抄本。

清初,熊明荣的后代熊高光任班主,永安龙关、郭坑、槐南、上坪等地农民先后到丰田村拜师学艺,回去后办起了八个大腔戏班。大田县前坪的“大田巽”,在出师后回到大田万宅等地教戏,随即大腔戏在大田县迅速发展。清嘉、道年间,大田全县先后办起了三十多个大腔戏班。此外,三明、沙县、南平等地也纷纷办起了班社。永安市槐南有一个大腔戏老艺人萧阿楼,他早期是演高腔木偶的,故有人称他为“傀儡楼”。由于大腔戏广泛流行,萧阿楼也兼学大腔戏,并到大田县的德安、东板,尤溪县的黄龙等地教唱大腔戏。由于大腔戏与木偶戏经常交混演出,因此演出形式与表演动作仍带有明显的木偶戏和道士做道场、跳神时的表演痕迹。

清咸丰以后,由于小腔戏在闽西北得到发展和盛行,大腔戏便开始走向衰落。到了二十世纪二十年代,大腔戏班先后解体,仅存下来的班社活动范围也逐渐缩小。

中华人民共和国成立后,大腔戏虽然没有建立专业剧团,但业余剧团仍普遍存在。据不完全统计,1978年以来,在永安、尤溪、大田、三明等县市的农村,还有大腔戏业余剧团四十多个,常在偏远山区活动。如永安的丰田大腔戏业余剧团,尤溪的黄龙大腔戏业余剧团等,逢年过节仍经常为群众演出。

闽北四平戏　流行于闽北、闽东的屏南、政和、建瓯、宁德、霞浦等县,由于各地方言谐音的关系,曾有“说平戏”、“庶民戏”、“素平戏”、“赐民戏”之称。

在屏南县,当地艺人相传:明代末年,由于社会动乱,南京一带有几个耍拳术的人,流落到龙潭村来,招收门徒,传授武艺。村里有一个名叫陈清英的成了他们的得意门生。不久,陈清英艺成出师,自立教馆,从屏南到建瓯、建阳、浦城等地沿途传艺。因浦城与江西毗邻,当地居民多是江西人,于是陈清英便被邀请到江西设馆授拳。后又参加当地的四平戏班,开始学小生,以后改演老生,前后达十几年。不久,陈清英因母亡故,从江西回屏南龙潭村。后来,村里人得知他学过四平戏,便派人抄写剧本,集资购置行头,成立戏班,传授技艺。于是,四平戏便开始在屏南县流传开来。至1982年,已历十五代。

政和县杨源村四平戏,一说是来自江西,一说是传自屏南龙潭。据杨源村现存一座英节庙考查,它始建于康熙元年(1662)。庙里有古戏台一座(戏台与庙是否同时兴建,待考),每年农历二月初九及八月初五,分别为张谨夫妇庆诞时,就要请四平戏演出三天三夜,世

代沿袭不断。

四平戏早期的行当只有生、旦、净、末、丑、贴、外七个,清初发展成为“九脚头”。艺人自称“梨园子弟”,供奉戏神田公元帅。全班人数最多只有二十六人,前台九人,后台五人,其他为班主、挑箱与下手。常演的剧目有《蔡伯喈》、《杀狗》、《王十朋》、《赶白兔》(《刘知远白兔记》)、《抢伞》(《拜月记》)、《琥珀岭》(《崔君瑞江天暮雪》)、《白鹦哥》(《苏英皇后鹦鹉记》)、《中三元》、《苏秦》、《董永》、《抛绣球》(《吕蒙正》)、《老莱娱亲》、《孟宗哭竹》、《王祥卧冰》、《沉香破洞》、《西厢》等。

清中叶以后,闽北四平戏很兴盛。当时屏南县龙潭村仅有一百多户人家,就有老祥云、新祥云、赛祥云等戏班。老祥云班成立于清嘉庆年间,声誉很高。著名演员有小旦铨仔,由于技艺超众,被视为台柱。每次出班,别人挑箱步行,他却要坐轿子。该班曾远到赣西与浙东地区演出。在温州演出时,所添置的服装道具,可以赊欠,不必先付现金。政和县杨源村的四平戏班,也走出了本县范围,远到闽东北的周宁、寿宁等地演出。同时,在嘉庆初,有一个四平木偶班从江西传到了离杨源三十华里的禾洋村。到了清光绪七年(1881),木偶班发展为人戏。这时,四平戏的行当脚色也有发展,分工比较细。生分正生、小生、武生、贴生、老生;旦分正旦、小旦、花旦、贴旦、武旦、丑旦、彩旦;净改称大花,末改称二花,丑改称三花。演出剧目也大大增加,据老艺人说,相传下来的“总本”共有八十多个,全是旧抄本,装在两只大木箱里,不幸在“文化大革命”期间惨遭焚毁。除早期常演的剧目外,还有《全十义》、《种葵花》、《反五关》、《古城会》、《三天香》、《龙虎会》、《虹桥渡》、《养闲堂》、《招贤馆》、《白罗衫》、《施三德》、《马陵道》、《八义图》、《五桂芳》、《芦林会》、《三省半》、《赠绨袍》、《李彦贵》等。其中屏南县龙潭村老艺人保存下来的《虹桥渡》为清咸丰六年(1856)的抄本,《中三元》为清光绪三年抄本,封皮上均注明“四平戏”。

政和县杨源村的四平戏,从清道光年间开始,受到了乱弹的影响,吸收了部分乱弹的剧目,如《大补缸》、《小补缸》、《玉美人》、《杨戬打金刀》、《挡马》、《游龙戏凤》等。据清道光年间手抄本《游龙戏凤》中,凤姐唱的“梅龙店内排酒筵,安排酒筵待客人”曲词下注有“唱下江调乱弹”。在《挡马》一出中,焦光普唱段注有:“唱皮簧倒板”。到了清末同、光年间,杨源村四平戏在赴寿宁县平溪演出时,因戏房不慎失火,行头毁于一炬,一时面临绝境。同乡武庠生张香国出面重新组班,才得以恢复。后来,艺人为了纪念张香国,在戏神的香火神位上,除主祀田公师傅外,还附祀“张香国神位”。

屏南县龙潭村与政和县杨源村,地处闽北穷乡僻壤,两地的四平戏均为家族代代口传身授,所以三百多年来,四平戏始终保持古朴的面貌。屏南四平戏仍按清代传抄下来的脚本演出,后台至今仍为五人,并保持副末开场的旧规。

辛亥革命后,由于闽剧的冲击,四平戏活动范围逐渐缩小,最远仅在邻近的宁德、建瓯、政和三县交界的偏僻山村演出。民国六年(1917)前后,屏南龙潭四平戏有一次到建

瓯演出，当地观众嫌高腔不好听，乃开始吸收演唱昆曲的《别姬》、《打花鼓》、《搜古杯》、《阴阳貌》、《太极图》、《扇坟取脑》、《贵妃醉酒》等剧目，并在伴奏乐器中加入笛子。

中华人民共和国成立后，闽剧在屏南县有了很大发展，除成立县专业闽剧团外，还有不少业余剧团。因此仍以"一人干唱，后台帮腔"、唱白皆用"土官话"的四平戏，逐渐走向衰落。屏南县龙潭村里虽然仍有一个四平戏业余剧团，但艺人们只是在每年春节期间到附近山村作短期演出，其他时间均在家务农。政和县杨源村的四平戏业余剧团也只在庙会期间登台。



"文化大革命"期间，四平戏业余剧团停止了活动，剧种濒于灭亡。粉碎"四人帮"后，屏南县龙潭村四平戏业余剧团得到恢复，并演出了《赶白兔》(见右图)、《反五关》、《天子图》等。政和县杨源村四平戏老艺人也整理出《刘锡》、《英雄会》、《九龙阁》、《苏秦》等传统剧目。

1981年9月，福建省戏曲研究所戏曲历史研究室的研究人员，在赴闽东地区调查闽剧历史时，曾在屏南龙潭村发现了这个被历史遗忘的剧种，并先后多次组织有关人员前往调查观摩，搜集到一批古抄本，挖掘出部分古戏装与道具，从而引起了有关部门的重视，扩大了影响。现在，屏南县龙潭村四平戏业余剧团仍在坚持演出，政和县杨源村四平戏，亦于1981年恢复活动。

闽南四平戏　流行于闽南漳州、平和、漳浦、诏安、云霄、南靖等地。因其演出戏台大，照明灯火大，锣鼓声响大，故称"大戏"，亦称"老戏"。

据平和县九峰乡四平戏老艺人曾宪乙生前回忆：明末清初，江西不少移民迁来福建，四平戏也随之从江西传入闽南。曾宪乙的祖先就是从江西南丰移民来闽南的。清乾隆十三年(1748)漳浦人蔡奭在《官音汇解释义》卷上"戏要音乐"条中载："做正音，(正)唱官腔；做白字，(正)唱泉腔；做大班，(正)唱昆腔；做九角，(正)唱四平；做潮调，(正)唱潮腔……"说明清乾隆以前四平戏已在闽南盛行。

闽南四平戏祀奉田都元帅为戏神。早期的行当分"九脚"：即三生、三旦、三花。后台伴奏乐器主要是"锣、鼓、吹"，常用曲牌有〔出队子〕、〔新水令〕、〔江儿水〕、〔点绛唇〕、〔折桂令〕、〔收江南〕、〔扑灯蛾〕、〔驻马听〕、〔侥侥令〕、〔折桂香〕、〔步步娇〕、〔雁儿落〕、〔沽美酒〕等。传统剧目有"四大棚头"：即《蔡伯喈不认前妻》、《苏秦六国封相》、《刘文龙菱花镜》、《吕蒙正衣锦还乡》。此外还有《刘知远白兔记》、《王十朋》、《拜月记》、《李彦贵》、《反五关》等。

清中叶以后，闽南四平戏进一步得到发展，行当脚色从九脚发展到文生、武生、老

生、正旦（蓝衫）、花旦、苦旦（乌衫）、彩旦（老妈）、男丑、女丑、红脸、乌净、杂共十二脚色。由于当时闽南地区广泛流行“唱官腔”的正字戏、“做大班”的昆曲和唱皮簧的乱弹等剧种，四平戏便从这些剧种吸收不少唱腔和表演艺术，特别是后期唱南北路（二簧、西皮）的外江戏盛行，闽南四平戏的唱腔也逐步吸收皮簧曲调。从清末流传下来的传统剧本看，唱腔绝大部分不标注曲牌名，而注明头板、二板、叠板、快板、摇板等。而且还注明“唱西皮”。后台伴奏乐器也由早期的锣、鼓、吹，增加了弦乐器二弦、三弦、胡琴、扬琴等。在演出剧目上，也从正字戏、外江戏等剧种中吸收不少剧目，当时常演的除“四大棚头”外，又增加有“四大弓马”和“五大元记”的剧目。“四大弓马”即《铁弓缘》、《千里驹》、《马陵道》、《忠义烈》；“五大元记”即《满床笏》、《五桂记》、《月华圆》、《樊梨花》、《罗帕记》。此外小折戏还有“四十折”和“七十二孤单”之说。根据民间故事编写的有《白鹤记》、《审蛇案》、《打鸟记》等。在南靖县龙山乡外学底村，发现清代光绪年间荣华班保藏的两支象牙笏，上刻四平戏常演的剧目，有《绿袍拜相》、《韩朋》、《三元荣归》、《贵妃醉酒》等二十四个。

清末民初闽南四平戏非常兴盛，当时漳属七县，都有四平戏专业班社。在漳州，龙溪的有凤仪班、万盛班、玉凤班、永春班等；在南靖、平和的有永丰班、荣华班、彩霞班、金麟凤班等；在云霄、诏安的有万利班、三胜班、宝华班、顺太平班等；在东山的有御乐居班、御乐轩班、庆乐堂班、金发班等。其时各地都流行不少有关四平戏的民谣。如漳州民间流传的：“万盛鼓，诱查某（女人）；万盛锣，诱船婆；万盛吹，诱团仔胚（年轻人）。”云霄民间流传的：“爱看老三胜，无米吃根钉（三、五月间长在田边的小地瓜，可解青黄不接之饥）。”南靖民间流传的：“荣华看一出，胜过咸菜烧排骨”，“荣华吹，热煞团仔胚”等。当时凤仪班和荣华班还到闽西龙岩、上杭、永定、武平等地和广东、湖南、湖北等省演出。后来，荣华班在闽西散伙，部分艺人留在龙岩附城一带授徒传艺。因戏班师傅多是饶平人，所以龙岩观众又称四平戏为饶平戏。著名演员有乌面阿添，老生木盛，小生丑佳，旦脚阿琴、阿禄、彩同等。曾流传“没看彩同旦，戏金少一半”的民谚。

清末民初，闽南四平戏演出的剧目，又从竹马戏里吸收了《跑四喜》，从潮剧里吸收了《陈三五娘》，从正字戏里吸收了《锦云球》、《百花赠剑》、《蝴蝶珠》、《铁镜记》、《双雷报》、《太阳春》、《南华山》、《秦江结拜》、《巧连环》等。

二十世纪二十年代，用闽南方言演唱的芗剧、潮剧深受欢迎，四平戏因唱白用“中州官话”，不易为群众所接受，加上老艺人相继去世，后继无人，从此走向衰落。到了三四十年代，四平戏只好与潮剧搭班演出，俗称“半夜反”（上半夜演四平戏，下半夜演潮剧）。抗日战争爆发后，闽南一度沦陷，四平戏便逐渐走向消亡，不少艺人改唱潮剧或汉剧。

1960年，平和县人民政府为抢救四平戏，成立了四平戏训练班，由曾宪乙、叶瑞气等老艺人传授《红娘请宴》、《双拜月》等传统剧目。其中《红娘请宴》于1961年由福建省戏曲研究所拍摄成戏曲艺术资料片。

现在，闽南四平戏没有专业剧团，但在闽南农村，还保留有演奏“四平锣鼓”的“锣鼓阵”，每逢过年过节、婚丧喜庆，作为一种器乐演奏。

词明戏 流行于福建沿海的福清、平潭、长乐等县。据平潭县老艺人相传，明代有一个大官从江浙一带到福建上任时，带来了一个戏班，唱的是高腔，唱白均用官话，为了让当地人听懂，特别强调“词句唱明”，故有“词明戏”之称。

早期的词明戏行当体制只有七个脚色，即生、旦、净、末、丑、贴、外。艺人自称“梨园子弟”。后台五人，乐器为清鼓、大锣、小锣、大钹和小钹。演出时前台干唱后台帮腔，使用的曲牌有〔风入松〕、〔驻马听〕、〔香罗带〕、〔鳌头金柱〕、〔泣颜回〕、〔青衲袄〕、〔红衲袄〕、〔驻云飞〕、〔山坡羊〕、〔孝顺歌〕、〔甘州歌〕、〔皂罗袍〕、〔懒画眉〕、〔锁南枝〕、〔章台柳〕等一百多支。主要保留传统剧目称“五袍戏”：红袍戏《刘知远》，白袍戏《薛丁山》，绿袍戏《关羽》，黄袍戏《赵匡胤》，黑袍戏《张飞》（另有一说白袍戏《关羽》，青袍戏《梁灏》）。常演的剧目有《九使传》、《刘锡》、《葵花记》、《金印记》、《珍珠记》、《敬德装疯》、《敬德钓鱼》、《吕蒙正》、《孟宗哭竹》、《反五关》、《乌盆判》、《潘葛思妻》等。

明末清初，词明戏非常兴盛，时称“大班”，戏班有六七十人之多。行当脚色也发展成“九脚”，即正生、小生、武生、小旦、正旦、夫旦、红净、乌净、丑净。随后又衍变成十二脚色，有正生、武生、白扇、帅主、幺末、正旦、花旦、婆、红净、乌净、丑净和丑。演出剧目也大为丰富，增加的有《世英杰》、《洛阳桥》、《白蛇记》、《金玉满堂》、《朱序》、《灵芝认母》以及《三国》、《杨家将》等连台本戏。

清中叶后，闽东一带的平讲戏盛行，因平讲戏用本地方言演唱深受群众欢迎，词明戏受到冲击，有的戏班逐渐缩小，每班仅有三四十人，时称小班，演出剧目大多是小戏和锦出戏（折戏）。有的戏班受到了民间“白字”曲调的影响，也开始夹杂本地方言演出。在音乐曲调上形成了用“官话”演唱的“水调”、“阔调”、“北调”和用方言演唱的“白字”。同时，“水调”、“阔调”和“北调”本身也逐渐地方化。

辛亥革命后，闽剧崛起，词明戏再度受到影响，戏班日益减少。尤其是京剧传入福建后，词明戏为维持戏班生计，从皮簧系统吸收了大量的剧目，如《五鼠闹东京》、《通天河》、《碑下土地》、《凤凰山》、《卖真靴》、《万寿图》、《斩郭隗》、《兜率山》、《朱砂痕》、《三宿下凡》、《慈航降生》、《烘衣》、《杨家将》等。后台也吸收了京胡、二胡、唢呐、笛子、琵琶等伴奏乐器，取消了前台干唱，后台帮腔的演唱形式，代之以真假嗓相结合的演唱。唱腔也大量改用二簧、西皮中的〔紧板〕、〔倒板〕、〔中犯〕、〔滚板〕等。

到了二十世纪二十年代，福清县仅剩下唯一的一个词明戏班，有一次前往平潭岛演出，因渡船过海遇风翻沉，大部分艺人不幸遇难，无法成班，从此词明戏一蹶不振。少数艺人便改习提线木偶，用词明戏曲调演唱，时称“词明线戏”。词明线戏只在社火神诞、祈禳还愿或婚丧喜庆时演出，演出的剧目有《目连西天取经》、《白帝城救驾》、《临水斩白蛇》等。

当时艺人认为词明戏振兴无望，大量传统手抄本无意留传，于是散失几尽。平潭县老艺人林日富原藏有三百多册手抄脚本，因其子林光泰认为词明戏已不受本地人欢迎，想改唱闽剧，父子为此多次争执。1953年，林日富临终时，嘱咐其妻将全部词明戏脚本随身殉葬入棺，以示与此业共始终。

1958年，福清县文化部门对词明戏进行了挖掘抢救工作，收集到一批传统剧目的抄本。其中有《白兔记》、《白蛇记》（清道光庚寅年七月抄本）、《金印记》（清道光十二年抄本）、《乌盆记》、《世英杰》（清乾隆三十一年抄本）、《朱序》（清嘉庆十六年抄本）以及《洛阳桥》、《孟宗哭竹》、《孟日红往京》等残本。1960年7月，福清县成立词明戏研究会，着手记录整理一百多支音乐曲牌以及锣鼓介头等。同时结合排练《杀鬼魂》、《夜会》、《朱砂痕》和《孩儿井》等传统剧目，于1961年9月赴省会作汇报演出。同年，平潭县苍霞垅村也组织老艺人成立一个词明戏业余剧团，全县发掘传统剧本四十六本，其中《九使传》系清雍正十三年（1735）的艺人手抄脚本。此外，还有清嘉庆十四年（1809）的《反五关》，嘉庆二十年的《柳惠和》和《刘孙礼大小破》，道光七年（1827）的《目连西天取经》，同治十年（1871）的《六国封》等。

“文化大革命”期间，词明戏剧团被解散，艺人相继亡故，资料大量散失。现在福清、长乐一带已看不到它的踪影了，唯独平潭县敖东乡苍霞垅村仅有几个老艺人，平时从事渔业生产，闲时仍操词明线戏，作为婚丧喜庆、酬神谢愿的业余娱乐。

平讲戏　流行于闽东北的屏南、古田、宁德、福安以及闽侯、长乐等地，因用当地方言演唱戏文，故称平讲戏。“平讲”一词，始见于清道光年间张际亮《南浦秋波录》的记载：“会城（福州）俗称乡音为平讲”。

明末清初，闽东北民间流行一种表演，俗称“驮故事”，亦称“肩头棚”。演员多为一村一族的少年子弟。表演时，小演员化妆成戏中脚色，由大人驮在肩膀上，敲锣打鼓边走边表演，以招引观众。他们到达旷地广场后，拉起长绳围界，演员就在绳圈内演戏，因此又称“牵草索”或“地下棚”。当时也有班社组织，但多是季节性的短班。这种民间表演形式比较简单原始，唱腔多吸收民歌俚曲，如〔柴牌〕、〔诉牌〕、〔游春〕、〔采茶〕、〔打花鼓〕、〔看花灯〕以及评话调等。演唱时只用“刀鞘板”（稍经加工的砍柴刀鞘）配合锣鼓打出节奏，后来才逐步增加了管弦乐伴奏。常演剧目有《打花鼓》、《看花灯》、《采桑》、《掌鞋记》、《马匹卜换妻》等，多属小生、小旦和小丑应工的三小戏。表演动作质朴粗犷，接近于生活；服饰化妆也很简单，一般以印花土布缝制戏衣（在旦脚腰间加条彩帕）。生、旦只用“厦门桃”（一种桃红色水粉）在眉心、嘴唇和两颊上各搽一点红就上场了。

清中叶，四平、徽调、乱弹、啰啰等外来声腔广泛流动于闽东北广大农村，由于一向浪迹江湖，本地人称为“江湖班”。有支民谣唱道：“江湖班，日日爬高山，喝稀粥，啃薯干。锣鼓哐咚好威风，蟒袍加身做大官，走下台来乞丐般。”生于1910年的屏南县四坪村平讲戏老

艺人潘光渭忆述："四坪村的潘姓祖宗，于四百多年前从江西宜黄八角井迁来，至今已繁衍了二十二代，当时已把'江湖老戏'带到了屏南。"由于江湖戏来自省外，艺人操的是外省声腔，俗称"官音"。但因语言隔阂，难为当地群众所接受，他们便采用乡音，并大量招收本地子弟学戏。清嘉庆年间，屏南县漈头乡的溪头张村就有一个专门招收当地子弟学戏的平讲儒林班。与此同时，民间小戏为了自身的生存与发展，又争相延聘江湖班艺人来教戏，吸收江湖班剧目和〔紧板〕、〔平板〕、〔诉牌〕、〔二万〕、〔四平仔〕等江湖曲调。在江湖戏的直接影响下，原是较简单的民间小戏，得到丰富和提高，行当脚色从原来的三小戏发展到九个脚色，有的多至十二个脚色。

外来的江湖戏与当地民间小戏合流后，早期纯用官音演唱的江湖戏，逐渐衍变成为官(音)土(语)掺杂的演唱形式。至清嘉庆年间，由于江湖班多为本地演员，舞台语言也渐趋地方化，出现了纯用当地方言演唱的剧种，时称"平讲戏"。生于1898年的屏南县平讲戏老艺人张茂广忆述："据我所知，屏南最早的平讲班可以追溯到清道光二十四年(1844)的潘光蛮班，可能还有更早的，那就不清楚了。"在屏南县龙源村存有两箱平讲戏古戏装，在"交头簿"上，记有轮流保管戏装的年代，最早是清嘉庆丙寅十一年(1806)。

清咸丰、同治年间，闽北及闽东各地都有平讲戏班社演出。咸丰五年(1855)九月，古田县平讲戏合兴班，曾到寿宁县大石村张氏祠堂演出《赠宝镜》、《赠宝珠》和《下三关》等剧目；同治十一年(1872)七月，屏南县平讲戏枯洋班，曾到寿宁县廷家洋村演出《赠白扇》、《赠金钗》和《三代荣》等剧目。

到了清末民初，屏南县农村几乎普遍都有平讲戏的演出活动，连仅有十来户的东山岗、半山、新竹洋等小山村，也办起了平讲班。当时有支民谣唱道："东山岗，平讲班，搭台后门山，丈夫去做戏，妇女管田山，唱过六月四，还有八月三。"有的还远去外县演出。如漈头的和升平讲班，于清光绪四年(1878)六月到寿宁县官田忠王庙演过戏。宁德县平讲戏老艺人黄则仕回忆，清末民初时，在他的家乡洋中周围的大都、山阜、钟洋等二三十个村庄，都有子弟学演平讲戏，并组织班社出外演出。光绪十九年二月，宁德县新回春平讲班在福安县社口乡章氏祠堂演出《赠宝塔》、《赠宝刀》、《赠宝镜》、《赠珠球》等传统剧目。当时流动演出于闽东北广大山区农村的班社，平讲戏占了大多数。其他比较有影响的平讲戏长班有古田县的新如意和福安县的新长兴等。这个时期的平讲戏不但广泛流行于闽东北的屏南、古田、宁德、福安、霞浦、寿宁、福鼎等县，而且在福州、闽侯、长乐、福清、连江、罗源、闽清、永泰等地也十分盛行。光绪年间仅在福州城里，就涌现出宝发、旧仕梅、新仕梅、三仕梅等著名班社。宣统二年(1910)连江县矩庚乡的酒店老板余二二，还个人出资到福州聘请平讲戏师傅到连江县余氏宗祠设馆，办起了群乐平讲班。

平讲戏的主要传统剧目有"三十六本头"，俗称"七双、八赠、二十一杂"，是从"江湖三十六本"移植过来的。常演的剧目有《双封侯》、《双钉判》、《赠宝塔》、《赠金钗》、《三官堂》、

《龙虎会》、《失金印》、《种葵花》、《何文秀》、《烂柯山》等。在音乐上，至今仍保留有弋阳腔“一人唱，众人和”的帮腔形式（俗称“掏领”或“掏声”）。唱腔以“洋歌调”为主，常用的曲牌有〔浪淘沙〕、〔出队子〕、〔驻云飞〕、〔风入松〕、〔锁南枝〕、〔山坡羊〕、〔鳌头金柱〕、〔一封书〕以及〔香罗带〕、〔太师引〕等，此外还吸收了梆子曲调，如〔滂水〕；吸收了青阳腔曲调，如〔清言词〕等。

清末民初，流行于福州地区的平讲戏，开始与儒林戏、啰啰戏等结合而形成了多声腔的闽剧。在闽东北地区，平讲戏仍在广大农村流传，但演出收入微薄，演一场戏往往只能换来五斗糙米或一担咸虾苗。因而群众俗称平讲班为“五斗米班”或“虾苗班”。在闽东北曾流传一支歌谣：“临门唱，平讲班，戏做后门山，吃薯米，配菜干，锣鼓响，顷冬顷冬哐。”到了二十世纪三十年代，闽东地区的平讲戏由于受到闽剧的冲击而逐渐衰微，尤其抗日战争爆发后，广大农村破产，平讲戏更趋没落。

中华人民共和国成立后，在“百花齐放，推陈出新”方针指引下，平讲戏一度获得复苏。1956年至1964年间，福安地区（现为宁德地区）和省多次举办农村文艺会演和民间音乐舞蹈会演，先后由霞浦县代表队演出了平讲戏《赠宝镜》选场，福安县代表队演出了平讲戏《姐妹看花灯》和宁德县代表队演出的平讲戏《草鞋公赶子》等，引起戏剧界的重视。二十世纪六十年代，在屏南县熙岭乡的四坪，福安县穆阳乡的留洋和宁德县洋中乡的钟洋等地，均有平讲戏业余剧团的活动。为了进一步发掘、扶植这一古老剧种，1960年3月福安县成立了平讲戏剧团，在艺人和新文艺工作者的通力合作下，挖掘、记录传统剧本二十三本，曲调二十四支；整理演出了《采桑》、《赠钗》和《断桥》等小折戏，并于1960年赴福州参加福建省戏曲青年演员汇报演出，受到好评。1961年，由于精简机构，剧团解散。现在，屏南县四坪村仍有一个业余平讲戏剧团在活动。



闽剧　俗称福州戏，系由儒林班、平讲班、江湖班混合而成的多声腔剧种。流行于福州方言区与宁德、建阳、三明等地、县以及台湾省和东南亚华侨旅居地。

明代万历年间，福州西郊洪塘乡人曹学佺（1573—1646），曾从宦燕京、南京、徽州、四川、浙江、江西、广西等地，因遭权贵诬陷“私撰国史，淆乱是非”而数度被贬削籍。据《福建通志》“列传”卷二十八“明”十二记载：“学佺归，构石仓园，有池馆林木之胜，且蛾绿粉黛，出入肩随，歌童狎客，晨夕满座，自以为乐，一时仕宦及墨客诗人，游闽者无不倾倒。”因系文人儒士，组织家班，聚伎雅唱，故当地人称之为“儒家班”，又名“儒林班”。

当时《白练裙》杂剧作者吴兆，《青虬记》杂剧作者林章，校刊《北西厢记》的福清人何璧，酷爱昆曲的福州显宦陈一元、邓原岳，精通音律的同乡挚友陈鸣鹤、徐𤇍、谢肇淛等人，皆是曹府常客。曹氏对这些省内外著名的戏曲爱好者聚饮观艺，曾吟诗道："论交非一日，度曲有双声……千秋今夕会，讵作漫逢迎。"（《石仓诗稿》卷六）

儒林班的艺人以曹府的家僮、侍女为主，时有青楼歌妓参加，其中著名的有小双、玉翰、文娟、长君、乔兰、芝卿等。乐师有施长卿与李痴和等。儒林班艺人出入用肩舆接送，此习俗一直保留到清末。当时演出的剧目多为折戏，主要有《紫玉钗》、《女运骸》及《青虬记》等。早期的儒林班多在府第红氍毹上演出，行当分为"生、旦、丑"三门，全班不过十余人，因系曹府自娱家班，故对艺童有"不开脸、不穿靴、不跳加冠"和"不演八仙庆贺"的规定。

曹学佺对音律深有造诣。他对当时流行的声腔批评说："……又如俗人作曲，以一句为数句，以一字为数字，不死不活，希图延场，及其当唱之处，则又草草读过而已。噫！此所谓时套也。……唱曲不如是，则无人击节赏音！"（明曹学佺《翠娱阁评选曹能始先生小品》卷一"钱伯庸文序"）于是，他与一些对声律、曲调深有研究的挚友创研新腔，所谓"曲调已从新，奏曲辨宫徵。"（见明《曹大理诗文集》）徐𤇍盛赞他"新编乐府莺喉转"，又在《叙曹能始石仓集·序言》中，高度评价曹氏的新曲："若使五音克谐，可歌可咏，一篇合道，可诵可观。"并始用头管（又称投管、逗管）为主要伴奏乐器。

明隆武二年（1646），曹学佺殉国后，亭园荒芜，艺伎星散。此后洪塘乡绅每逢"甲申年"，招收新的一代艺徒为洪塘乡普渡演唱，过后则自谋生计。至清乾隆十一年（1746），曹氏逝世一百周年，清廷追谥曹学佺为"忠节"，儒林班也东山再起，并在仕宦府第和酬神社火之时，受聘演唱。

清咸丰、同治年间，湖广总督、湖北巡抚郭柏荫，退居回福州。一日，在黄巷私第大办筵席，庆贺七十寿辰。用肩舆聘请洪塘乡儒林班进城演唱。当时在《紫玉钗》中扮演霍小玉的陈品生（按辈分属第二十八代儒林），唱腔圆润、吐字清晰、色艺俱佳，得到郭柏荫的赏识，在座的许多汉、满官员亦连声喝彩，一时誉满榕城。

光绪初，福州退老侍郎林春丞招集良家子弟，津贴伙食，组织儒林班，取名梁父吟，聘请教师，习唱逗腔。为标榜清雅高尚，只在深宅大院演唱，禁绝平民百姓观看。有个卢诗孙的人，颇为不服，在一帮好事者的怂恿下，出来组织民间的儒林班，名为醉春园，招收贫家少年子弟，亦津贴伙食，习唱逗腔，对外公演。并继承洪塘儒林班的传统，不收戏资，只受馈赠，往返接送，宾礼相待。当时四乡庙宇，遇有谢神祈福、婚庆寿诞，都来聘请。醉春园儒林班演唱的剧目，除早期传统剧目外，还有徽班师傅传授的《卖画》、《递柬》、《打面缸》等新戏。班主卢诗孙因财力不支，操劳过度，不久病逝，醉春园便随之停歇。戏班剧师高喜福起而聘请原班乐师和艺人，组织驾云天儒林班，每月发给固定工资，订出聘演戏资标

准。花旦胜玉环、小生崔传龄、小丑吴友亮等名角登台演出，营业兴隆，一时难以满足城乡各地聘约。于是，在福州相继办起了达云霄、赛月宫、仿桃源、乐琼仙、庆云天、庆仙园、正天然、青云天、乐云天、凤麟奇、谱云霄等班，加上原先的梁父吟、醉春园，俗称"十三家儒林班"，使儒林班达到了鼎盛时期。此外，在福州郊区、闽侯、闽清、古田等地，也出现了为数众多的儒林班，每班艺人由十余人增到二十余人，行当从生、旦、丑增加到九个脚色，俗称"九门数"。

清代中叶，在闽北、闽东一带山区，由当地民间歌舞小戏吸收 来江湖班的艺术而发展形成了一种地方小戏，因唱白纯用当地方言，故称"平讲班"。在屏南县棠口乡曾发现清嘉庆年间龙源平讲班遗传下来的两大箱古戏装以及一本注明"清嘉庆丙寅十一年(1806)"的"交头簿"。到了道光年间，平讲班已在福州地区广为流传。它的唱腔以"洋歌"为主，属曲牌体，并糅合了弋阳、青阳、梆子以及民间小调等。其特点是前台干唱，后台帮腔，中间有插白和滚唱。常用的曲牌有〔孝顺歌〕、〔出队子〕、〔浪淘沙〕、〔山坡羊〕、〔风入松〕、〔驻云飞〕、〔双蝴蝶〕、〔赏花〕、〔花鼓〕、〔金湘〕等二十多支。平讲班原先的剧目有《和尚讨亲》、《红裙记》等，后承袭傀儡戏《破地狱》、《西游记》、《包公案》等，并移植江湖班和徽班的剧目，如"七双八赠二十一杂"等。清光绪年间，是平讲班的鼎盛时期，在福州地区涌现出宝发班、旧仕梅班、新仕梅班、三仕梅班以及群乐天、大如意等班，主要演员有仕梅、宝发、朗朗、培官等。这时期，在闽东山区宁德、屏南、古田、霞浦、福安以及连江、永泰、罗源等十几个县都广泛盛行平讲班，并出现了一批根据当地民间故事、人物传闻而编演的新剧目，如《贻顺哥烛蒂》、《古田案》、《大田案》、《甘国宝》、《陈靖姑》等富有地方色彩的剧目。

江湖班源于江西戏。明末，中原动乱，江西戏班艺人避乱南下，或逃荒入闽。他们从闽北向闽江下游作走乡串镇流动演出，故称其戏班为江湖班。由于"唱白皆操土官话"，当地群众不易接受，为了生存和发展，江湖班就与当地艺人结合，形成了土官话与方言并用的江湖调，清末经过地方化，逐渐衍变成用福州方言演唱的江湖调，其特点是"不被管弦，锣鼓助节，一人启齿，众人帮腔"。但当剧中出现官员上场时，仍保留"官话"的痕迹。据江湖班老艺人施家武等记述，清同治以后的白老鼠、阿花、假刘、玉庚等班，多数用主角或名艺人的名字作班名。其主要声腔为江湖调，如〔江湖宽板叠〕、〔江湖急板叠〕、〔江湖散板叠〕、〔改良江湖调〕、〔江湖叠牌〕、〔阴调〕、〔柴牌〕以及〔梆子叠〕等。江湖班常演的传统剧目称"三十六本头"，俗称"七双、八赠、二十一杂"。("七双"：《双钉判》、《双状元》、《双玉环》、《双金花》、《双封侯》、《双珠球》、《双救驾》。"八赠"：《赠宝塔》、《赠宝钗》、《赠宝镜》、《赠宝珠》、《赠宝刀》、《赠金球》、《赠三宝》、《赠宝扇》。"二十一杂"：《双登科》、《双重恩》、《三仇恨》、《三官堂》、《三结义》、《七封书》、《七国志》、《八宝带》、《玉宝带》、《玉麒麟》、《牙牌会》、《全家福》、《鸳鸯帕》、《花针记》、《金印会》、《卧龙岗》、《种葵花》、《潘关山》、《锦裙会》、《烂柯山》、《青风亭》。)还有折戏七十二本，如《胡涂借妻》等，多由三十六本中抽出精彩的片断

来演唱。

清中叶时，福州的儒林班多在城乡仕宦之府第内演出，而平讲班与江湖班则活跃于福州四周的县镇乡村，它们各得其所，同时存在。迨至光绪初年，儒林班开始走向社会，为广大观众献艺，并受到了热烈的欢迎。此时平讲班与江湖班为了招徕观众，也聘请儒林班师傅教习逗腔，甚至也挂出了"儒林班"的招牌。光绪九年(1883)，福州诗人聂敦观写了一首《观剧》诗云："文章自古伦常地，不及'洋歌'入人易，灯杆高揭儒林标，傀儡居然登场试！"当时福州出现儒林班、平讲班和江湖班互相竞争的局面，并在竞争中互相吸收剧目、音乐和表演艺术，从而丰富和提高了演出水平。由于互相吸收，彼此渗透，儒林、平讲、江湖之间的界限逐渐消失，于是出现了"前三合响"的闽班。

清嘉庆至道光年间，徽班已传进福州，有安庆来的大吉升班和祥升班在此固定演出。至光绪年间，又出现了三庆班，合称"上三班"。这些班社规模大、名角多、行头新、技艺精，得到了外省籍官员以及会馆商帮的支持。光绪末年，福州城台又出现了三连升班、三连福班和三和顺班，俗称"下三班"，主要在郊区乡镇演出。此时，"前三合响"闽班艺人开始拜徽班艺人为师，学习昆曲、皮簧声腔的剧目《回营打围》、《苏秦假不第》、《游园惊梦》、《华容道》、《乌龙院》等剧目一百多个，以及步法、踩跻、武功、水袖等表演艺术。辛亥革命后，徽班逐渐没落，在福州的徽班艺人，如来宝、凤宝、老宝、起宝、妖宝、怪宝、国宝、仙宝等，以及他们的乐师，都先后转入闽班为师傅，有的搭入闽班参加演出。于是，儒林、平讲、江湖和徽班又逐渐融为一体，闽剧界称之为"后三合响"(也有人称它为"四合响")。至此，在福州形成了以儒林班的逗腔为主，综合洋歌、江湖、小调和昆曲、徽调等多种声腔的闽剧，时称"榕腔"，其班社统称为"闽班"。此后，闽剧得到很大发展，当时福州籍的军政要员对闽剧"逗腔"非常欣赏。先后建立了旧赛乐、新赛乐、三赛乐、善传奇、赛天然、庆乐然等。时以"三乐、一旗(奇)、二头羊(然)"而著称福州。另外还有赛月宫、群芳、天仙等女班。这些闽班规模大、阵容强、剧目多、声誉好。同时还招收艺徒，办起科班，曾培养出一批较有成就的艺人。其中有郑奕奏、曾元官、薛良官、马秋官。他们被福州观众誉为早期闽剧的"四大名旦"。随后出现了陈芝卿、黄荫雾、傅亿依、谢依桃、林芝芳、林桢藩等，也红极一时。

到了二十世纪二三十年代，武生陈春轩锐意改革，吸收了京剧武打技艺，创造一套独特的武功，成功地演出了《八大锤》、《长坂坡》、《三岔口》等剧。他在《四霸天》中扮演黄天霸，在闽剧舞台上第一次使用九节鞭，抵住四杆真枪，时而横空飞舞，时而绕地回旋，观众彩声不绝。

此时，闽剧的舞台美术及机关布景也标新立异，蜚声海内外。京、沪及东南亚国家都曾派人来闽学艺，并重金聘请技师俞鸿冠、贺逸云、林景籁等前往设计和传艺。同时，闽剧舞台上也出现了连台本戏和幕表戏，较著名的有《少林寺》、《包公案》、《宏碧缘》、《梁天来》、《甘国宝》、《陈靖姑》等六十多本。此外，为适应时代的需要，还编演了一批时装戏，其

中有揭露殖民主义者在福州拐骗华工到南洋当奴隶的《马达加》，有描写蔡锷起兵讨袁的《蔡松坡》，有反映男女青年要求婚姻自主的《孤儿血》，有赞扬古田人民为驱逐披着宗教外衣从事侵略活动的外国传教士的《古田案》等。抗日战争爆发后，闽剧还编演了《救国救民》、《卢沟桥》、《夜光杯》等反映抗日救国的时事戏。

二十世纪二十年代到四十年代，闽剧班社曾到台湾及国外的新加坡、印度尼西亚、马来西亚、菲律宾等华侨旅居地演出。民国十一年(1922)，旧赛乐班首次赴台湾公演。此后每隔一年，相继有新赛乐、新国风、三赛乐、上天仙等班赴台，演出了《岳飞》、《甘国宝》、《紫玉钗》、《孟姜女》等剧目。民国十六年，群芳女班首途新加坡，接着上天仙、新赛乐等班也先后前往印度尼西亚、新加坡、马来西亚等地，演出了《灵芝草》、《陈杏元》、《燕梦兰》、《安安送米》等剧目。

民国三十年至三十三年，福州两度被日本侵略军占领，全民浴血抗战，生活艰难，艺人流离失所，戏班星散。仅存旧赛乐、三赛乐、善传奇、四赛乐、复兴社、赛天然等班。蛰居在闽北各地的闽剧班社，为了生存，迎合一些观众的低级趣味，舞台上也出现了封建迷信和流行歌曲，使闽剧艺术趋向衰落。



中华人民共和国成立后，闽剧获得了新生。1952年，整理改编传统剧目《钗头凤》(见左图）进京参加汇报演出。“文化大革命”前，曾发掘、整理和创作了一千五百多个剧目，表演艺术也有了很大提高。

“文化大革命”期间，闽剧受到严重摧残。全省二十多个专业剧团只剩下一个，绝大部分演职员全家被迁往山区，从事农业劳动。1976年粉碎“四人帮”后，闽剧又一次获得新生。福州及三明、建阳、宁德等地、市、县共有闽剧团(不包括业余)二十二个，从业人员近二千人，远在美国纽约的华侨和闽籍华裔，还成立一个儒林闽剧研究社，曾在纽约林肯文化中心演出。从1979年至1982年，闽剧先后参加福建省各届戏曲调演，获奖的剧目有《洪武鞭侯》、《彩云归》、《林则徐充军》、《魂断燕山》、《曲判记》等二十多个。同时还涌现出一批中青年优秀演员。

高甲戏　流行于泉州、晋江、南安、厦门等闽南方言区和台湾省，以及南洋华侨旅居地。它孕育于明末清初，早期称“宋江戏”，清中叶后发展成为“合兴班”，清末以后始称高甲戏。

宋江戏源于闽南古代民间的妆扮故事。据明万历年间泉州府经历陈懋仁《泉南杂志》

记载："迎神赛会，莫盛于泉。游闲子弟，每遇神圣诞期，以方丈木板，搭成台案，索以绮绘，周翼扶栏，置几于中，加缦于上，而以姣童妆扮故事……" 明末清初，闽南民间流行化妆游行，尤以泉州为盛。村民每逢喜庆吉日或迎神赛会，便装扮梁山好汉，配以南锣、南鼓和民间"红甲吹"、"十音"之类的曲调，游行于村镇，间或在广场上排成"蝴蝶阵"、"长蛇阵"等，进行各种舞蹈表演，深受村民喜爱。于是便逐渐发展成由儿童组成的业余戏班，演出节目仍以宋江故事为主，群众称之为"宋江仔"。继之出现了由成年人组成的专业戏班，时称"宋江戏"。据老艺人陈坪师(1884—1956)说，听师父辈辈相传，宋江戏清初就已存在。当时从他口中记录了几首久已失传的曲牌，如〔论臣职〕、〔安可义〕、〔奪杀〕、〔马敌将〕等。这些曲牌既非南音，亦非民歌，唱腔咬字，均带"官音"。

宋江戏以武打见长，初期武打套数多采用民间的"刣狮"，配以大锣大鼓，由一群武士装扮的艺人，手执武器与雄狮搏斗。如今高甲戏里的"冷煎盘"、"大碰场"、"凤尾摆"、"老鼠枪"等武打科套，仍保留"刣狮"的传统。同时也吸收了不少提线木偶的表演动作，俗称"傀儡打"。宋江戏保留下来的剧目有《李逵大闹忠义堂》、《宋江杀惜》、《武松杀嫂》、《抢卢俊义》、《扈三娘替嫁》等。当时著名艺人洪浦师首先对宋江戏进行了改革，在其原有的节目内容与武打套数基础上，加进了戏文故事、固定曲牌和表演程式，使宋江戏获得进一步发展。到了清道光年间，在南安县岑兜村的宋江戏艺人与漳州的竹马戏艺人及归国华侨三方合办了合兴班，时称"三合兴"。合兴班突破了专演宋江故事的局限，多演半文半武的剧目，如《困河东》、《斩黄袍》、《郭子仪拜寿》等。此外也吸收一部分弋阳腔、昆腔和徽班的剧目，如《狸猫换太子》、《逼宫》等。而小戏则多来自竹马戏和梨园戏，如《管甫送》、《番婆弄》、《庆堂弄》、《妗婆打》、《唐二别》等。随后还演出不少家庭题材的"绣房戏"，如《杏元思钗》、《杨国显失金印》、《孟姜女哭长城》、《秦雪梅思君》和公案戏《包公审黄菜叶》、《高奎假王球》等。合兴班的音乐曲牌大量采用南音，同时也吸收闽南民间的锦歌和傀儡调；表演则吸收梨园戏的"七步颠"、"舢舨行"、"相公爷摸"以及傀儡戏"跑马"等程式。

合兴班在发展过程中，宋江戏仍然存在。二者除剧目可以互演外，基本功、表演程式也很近似。当时有一规定：进合兴班的艺人，必须能演"桶内戏"(即"宋江戏"的剧目)，才能入班演"桶外戏"(即合兴班的幕表戏)。继合兴班之后，又有三合和、福庆兴、金香春等戏班出现。清末，合兴班与宋江戏逐渐合流，始称"高甲戏"，当地传说系因"搭高台，穿盔甲"演出而得名。

清末民初，高甲戏发展很快，仅晋江、南安两县就有上百个戏班。光绪二十七年(1902)前后，在南安县石井镇岑兜村，同时存在的就有福良兴班、福荣兴班等。至民国初年，组建的戏班就更多了。同安县有福和兴班、新福和兴班，惠安县有福联兴班等。当时京剧入闽对高甲戏影响很大，高甲戏的表演程式、武打科套、锣鼓经开始吸收京剧，并加以改造。这一时期的剧目，除来自京剧的《屯土山》、《古城会》、《取长沙》、《走麦城》、《水淹七军》、

《三战吕布》、《凤仪亭》等三国戏外，还有大量从古典小说、民间传说中改编成的《说岳》、《隋唐》、《施公案》、《彭公案》、《包公案》、《楚汉》、《粉妆楼》、《七侠五义》、《郑成功》、《陈庆镛过大金桥》等，其中多为连台本戏，演出剧目达六百多本，但大多属幕表戏。

高甲戏不仅在闽南很盛行，而且在海外有较大影响。清道光年间，就有三合兴班艺人洪龟、洪天赐、洪慈茁等赴新加坡演出。道光二十三年(1843)，福金兴班曾到新加坡、马来西亚、印度尼西亚等地演出，深受侨胞欢迎。二十世纪二三十年代高甲戏到东南亚演出达到高潮。金福兴、大福兴、新福顺、吕宋班等戏班，足迹遍及新加坡、印度尼西亚、菲律宾、马来西亚等地。菲律宾、新加坡的华侨聚居区，也有高甲戏班演出。

中华人民共和国成立后，高甲戏得到进一步繁荣和发展。1950年，泉州市曾分期分批集中高甲戏班艺人学习。1951年，抽调各班优秀艺人组成泉州大众剧社，后改为泉州高甲戏剧团。与此同时，金连升班带一批优秀艺人到厦门、漳州石码巡回演出，并在厦门市成立起金莲升剧团。接着，惠安、永春、德化、安溪、大田等县也先后成立高甲戏剧团，并整理、编演了不少传统剧目和现代戏，培养出一批青年演员。1954年，高甲戏组织代表队参加华东区首届戏曲观摩会演，演出传统剧目《桃花搭渡》和《扫秦》等。1957年，厦门市金莲升剧团还到广东潮汕等地演出。1960年，根据田间长诗《英雄赞歌》改编成现代戏《海螺》，同时整理传统剧目《审陈三》等，到北京参加中华人民共和国成立十一周年献礼演出。1963年，泉州市高甲戏剧团曾以新编古装喜剧《连升三级》(见左图)、整理传统剧目《许仙谢医》、《笋江波》、《昭君出塞》、《妗婆打》等，赴上海、南京、济南、天津、北京等地巡回演出，影响很大。尤其是《连升三级》，深受郭沫若、田汉、邓拓、老舍诸名家赞赏。1964年惠安县高甲戏剧团创作的现代戏《一块石》、《惠女新传》参加福建省第三届戏曲现代剧会演，获得好评。



“文化大革命”中，高甲戏剧团全部解散，艺人被迫转业或回乡务农。粉碎“四人帮”后，各地高甲戏剧团才相继恢复。现有专业剧团九个，除了抢救传统剧目和表演艺术外，还编演了不少新剧目。1980年，安溪县高甲戏剧团整理演出的传统剧目《林爱姑告御状》，获晋江地区戏曲汇演创作奖和演出奖。1981年，泉州市高甲戏剧团编演的古装喜剧《真假王岫》和晋江县高甲戏剧团创作的现代剧《唐山情》，参加福建省创作剧目会演。1982年，安溪县高甲戏剧团创作的古装讽刺喜剧《凤冠讼》(即《凤冠梦》)，参加晋江地区戏曲观摩汇演，并经遴选参加福建省创作剧目汇演。

闽西汉剧　流行于闽西龙岩、三明和闽南龙溪等地区的部分县市，其主要声腔属弹

腔南北路(二簧、西皮),故称“乱弹”。在龙岩县万安等偏僻山村,却称“小腔戏”。又因其声腔来自外省,亦称“外江戏”。二十世纪三十年代,《汕头日报》副刊编辑钱热储著文倡议,更名汉剧。中华人民共和国成立后,因广东“外江戏”改称“广东汉剧”,为区别起见,闽西“外江戏”始称“闽西汉剧”。

闽西汉剧的源流众说不一。一说源于湖北汉剧,一说来自徽班,也有说其班底是西秦戏。但据现有资料记载和考证,它与湖南班(即祁剧,亦名楚南戏)有着较为密切的血缘关系。湖南班于清乾隆年间就传入福建,在宁化县坊田乡大罗村池氏祠堂戏台后壁上,曾发现有:“乾隆丙辰年(1736)寒食节湖南新喜堂班到此演出”的题记。据调查,新喜堂班是祁阳戏。清中叶以后,祁阳戏喜光班、荣盛班、寿福台班、福泰兴班、新福祥班、荣德班、双贵班、恒兴班等,也陆续经赣南来闽西龙岩、连城、长汀、宁化等地演出并收徒传艺。连城县罗坊乡艺人罗昌银(大花),于清嘉庆间学艺,其两位师傅,都是从湖南请来的,后死在罗坊。闽西汉剧老艺人郭联寿(1892—1963)的师祖也是湖南人。闽西艺人世代相传,外江戏“四大班”之首“老三多”亦是湖南班。

祁阳戏传入闽西后,曾吸收木偶戏、西秦戏、潮剧、饶平戏以及闽西的“中军鼓乐”、“庙会十番”和民间小调等艺术营养,使音乐唱腔得到不断丰富发展,逐步形成既保留了祁剧的风貌,又有别于皮簧剧种的一个独具风格的地方戏。从龙岩县万安乡挖掘出来的清咸丰至光绪年间的古抄本看,当时演出的剧目有《血掌印》、《天门阵》、《回龙阁》、《辕门斩子》、《打洞》、《龙凤阁》、《天河配》、《忠义节》(《开封府》)、《双贵图》(《蓝继子》)、《三教子》、《黑风帕》、《赠白扇》、《打登州》、《金山寺》、《打金枝》、《百里奚》、《二度梅》、《罗成写书》、《槐荫别》、《唐二别》、《白虎堂》、《满江红》、《翠花园》、《一捧雪》、《乾坤配》、《珍珠塔》、《法门寺》、《云游寺》、《凤仪亭》、《彩楼配》、《补缸》、《开铁弓》等近百个。同时还吸收有木偶高腔的剧目《闹酒楼》、《挑河水》等。其音乐唱腔除保留祁阳戏的南北路(二簧、西皮)和部分高腔、昆曲外,也融合了大量闽西的民间乐曲和小调,如〔采茶调〕、〔上杭歌〕、〔瓜子仁〕、〔八板头〕、〔卖杂货〕等。鼓经如〔知七锦〕、〔拜台鼓〕、〔风入清〕、〔新路清板〕等。

宣统年间,祁阳戏艺人龙明信(祁阳人),率领新福祥夫妻班到宁化演出,翌年在当地落户定居,并开科授艺,最后一科“水”字班传到1953年。清末至民初,祁阳戏在闽西非常盛行,并经闽西流传到广东的梅县、潮州等地。广东戏曲史家萧遥天在谈到外江戏流行广东时说:“外江戏之流入,路线必由闽西、赣南。”当时戏班很多,较有名的有老三多、老福顺、荣天彩、新天彩,号称“四大班”。随着“四大班”的流行和影响,新的班社陆续涌现,如荣德顺、荣福顺、新乐天、新罗天、乐同源等。又如漳平县的新福顺、大香山、新金华;上杭县的新桃园、赛桃园;永定县的新梅花;武平县的新荣天彩等。此外还有许多分散在各地偏僻山村的咸水班、山歪班、土头班。如龙岩万安的新盛堂,苏坂的同乐春,漳平双洋的大罗天等班,常活动于崇山峻岭间。

随着戏班的大量发展，为了培养新人，有的戏班还办起了科班。如新舞台班曾在龙岩东门外办起了科班，招收十一、二岁的儿童，每期四十余人，三年为一期。继之，新梅花班也建立了科班，学徒期满出师后，大多数分别到各戏班，有的曾与粤东艺人同台演出。

这一时期，闽西汉剧曾涌现出一批有影响、有成就的艺人，如乌净姚显达（又名乌面达，诏安人），时在广东荣天彩搭班，于光绪三十四年（1908）赴上海演出《辕门斩子》，扮演剧中焦赞，被誉为"手艺娴熟，花样特多，而一百零八套姿势面面俱到，处处生色"（上海国剧保存社出版《十日戏剧》一卷十四期）。武旦袁洪金（永定县人），花旦张富镇（永定县人），林南辉（龙岩县人），青衣许阿剑（漳浦县人），丑脚陈坤福（龙岩县人）等，均名重一时。此外，清宣统二年（1910），老三多班曾到马来西亚、新加坡、印度尼西亚、缅甸等地演出，历时三年之久。龙岩艺人林南辉、章二姑也到马来西亚、新加坡等地教戏传艺，最后客死泰国曼谷。民国十三年（1924），旦脚张全镇、许巧兰夫妇亦在荣天彩搭班，曾到台湾演出。

随着闽西汉剧的兴盛，这时期的班社阵容也有很大发展，有的一班有四五十人，有的甚至多达六七十人。戏班还设管班（班头）、班长（接头）、大簿（帐目事务）、炊事、洗衣等专职人员。行当也从原有的生、旦、丑、公、婆、净六行，发展至老生、小生、蓝衫（青衣）、花旦、正旦（乌衫）、老旦、丑、红净、大花（乌净）等九行。乐队也有新的发展，既保留了独具风格的大锣和头号，又改革了"吊规"（又名头弦、外江弦），增添了扬琴等乐器。

二十世纪三十年代至中华人民共和国成立前夕，闽西戏曲与土地革命、抗战救亡活动紧密结合。1929年红军挺进闽西，建立革命根据地，苏区各地创办新剧团、俱乐部或工农剧社。这时期闽西汉剧艺人也纷纷投身革命队伍，参加新剧团，或赴闽南粤东演出。连城县新泉乡曾组织新声剧团，编演《扩大红军》等歌剧、话剧，也演《开封府》、《铁弓缘》、《武松打店》、《薛仁贵投军》等汉剧传统剧目，以配合扩大红军、支援前线和根据地建设。抗战开始后，多数戏班改为剧社。如龙岩的龙汀剧社、梅龙汉剧社、合作剧社、三余剧社，上杭的青年剧社，武平的图乐社，长汀的春华园，漳平的新顺天等。其中龙汀剧社历时最长，影响最大。大花林阿全，红净吴传进，老生曹炳联，小生阙万招、蔡迈三，武旦刘洪全，女旦王玉兰，"高脚丑"陈坤福，"矮子丑"六满子等，名闻闽西、粤东。广东潮、汕沦陷后，粤东艺人纷纷投奔闽西搭班串戏。如老生郭维正、黄粦传，红净范思湘，丑脚杨阿焕，女旦黄赛玉，乐师阿利等，有的就在闽西安家搭班，有的则流散农村组织戏馆传艺。龙岩城郊及大池、小池、红坊、龙门等村，就有戏馆四十七个，其中汉剧馆有三十九个。

中华人民共和国成立后，闽西汉剧获得了新生。1950年，老艺人陈坤福、邓景堂等二十余人，重新组建了龙汀剧社，两年间跑遍了闽西、粤东二十三个县，远及粤中的惠州、博罗等地，后改为龙岩县汉剧团。1954年，收归专区管辖，改为龙岩专区汉剧团。同时，各县也先后建立了专业汉剧团。龙岩专区还创办了汉剧学校和训练班，培养了一批接班人。如青衣邓玉璇，小生陈秀英，花旦张莲蓉等，已成为闽西汉剧舞台上的骨干。此外，群众性

的业余汉剧团也遍及各县，仅连城一县就有十八个之多。漳州、三明地区部分县市也有不少业余汉剧团。如永安县小陶乡有九个业余剧团，漳浦县杜浔乡的正阳业余汉剧团，历代相承，已有百余年历史。其他如大田、德化、华安、平和、云霄、诏安、东山、南靖等县，均有业余剧团。

1962年，龙岩专区成立剧目工作室，收集、记录了传统剧目《大闹开封府》、《大保国》（见右图）、《百里奚》、《蓝继子》、《雷神洞》、《洛阳失印》、《二进宫》、《秦香莲》等二百多个；搜集、整理了音乐唱腔、锣鼓曲牌、小调等资料，汇编成册。1958年，龙岩专区汉剧团根据当地革命老妈妈陈客嫲的英雄事迹，首次创作演出了现代戏《陈客嫲》，参加福建省第二届现代戏汇演，作为古老剧种推陈出新、反映现代生活的新尝试，受到了文艺界的重视。



“文化大革命”初期，闽西各县汉剧团被撤销。1973年后，地县专业剧团陆续恢复建制，共有四个专业剧团。在此期间，龙岩地区汉剧团编演现代戏《灵川潮》，永定县汉剧团编演现代戏《英雄小哨兵》等。

粉碎“四人帮”后，闽西汉剧获得了新生。上杭县汉剧团整理演出了《逼上梁山》。尤其是中国共产党十一届三中全会后，闽西汉剧创作、演出活动更加繁荣。在1980年和1981年福建省举办的两届创作剧目汇演中，龙岩地区汉剧团的《鬼恋》，上杭县汉剧团的《月到中秋》和武平县汉剧团的《打赌成亲》，分别获得创作、演出、音乐、舞台美术和演员等项奖励。



五六

淹肯用之？若宽有司之力，俾积羡金若干于布司，请钱留县，收支一价，上下通行，周流不竭，专济一方之用，低假及重戥之弊可尽铲平！余有志而未逮也。

寿无土宜，贸易不至，故人亦无习贾者。惟正街铺行数家，贩卖布货杂物，然皆江右客也。

民间以物付质，虽越数年，尚欲问取，故无质库。皆券于相熟、亲戚之家，利最重约二年一倍。所质亦多谷，不皆银。

寿虽多乡谈，而读书仍用本字，故语音可辨，不比漳、泉，然村愚、老幼及妇人语，非字字译之不解。

西溪人多习戏，然力不能具行头，多往浙合班。大家有庆喜，好事者则于福安迎之，演戏编头偶出客席，主人但具餐而已。民间嬲饫，演一二出不佳，即换别本，一忤众目，瓦砾相掷，故至亦无终月俺者。

北路戏　　俗称“乱弹”。由于主要乐器为长膜笛，故又名“横哨戏”。流行于闽北和闽东的寿宁、古田、屏南、福安、宁德、周宁、罗源等县，中华人民共和国成立后，定名为北路戏。

明末，闽东、闽北各地的民间戏曲颇为兴盛。明崇祯十年（1637），寿宁知县冯梦龙撰写的《寿宁待志》中载：“西溪人多习戏，然力不能具行头，多往浙合班。大家有庆喜，好事者，则于福安迎之演戏。”可见当时寿宁等地已有戏曲活动。

清乾隆四十六年（1781），郝硕《复奏遵旨查办戏剧违碍字句》一折记载，乱弹诸腔如石牌腔、秦腔已

从江西、浙江一带传入福建,“皆所盛行,时来时去”。世传寿宁县的廷加洋村的朱金镧(1811—?)就在嘉、道年间弃儒学戏(清同治寿宁廷加洋《朱氏族谱》)。清道、咸间,闽东、闽北已出现不少乱弹戏班,其中较著名的如新长春、新品福、新吉祥等。他们经常往来于江西、浙江、广东等地演出。其时以古田、屏南为乱弹班的活动中心。因为古田县临水宫(祀临水夫人陈靖姑)成为闽东各地善男信女的朝拜圣地。每年六月十九日前后,迎神赛会,演戏祈愿活动极盛。清咸丰五年(1855)和同治二年(1863),廷加洋的古事班先后两次在寿宁大石村张氏祠堂演出,并在戏房之横檩留下题记。其中多是四平戏和乱弹班杂凑演出的剧目,如《奇逢》、《走雨》、《归庵》、《鲁达》、《苏武归汉》、《唐二别》等。当时往来戏班很多,群众依各班所处地理位置而分上路班、下路班、南路班、北路班。因活动于闽北一带的北路班名声较大,后来各班也都沿用北路班之名,并称以横哨吹奏的曲调为“北路调”。

北路戏以吹腔为主,在长期流行中,又吸收了乱弹、徽调、汉调、滩簧以及民间小调,综合形成为一个多声腔的戏曲剧种。但其主要唱腔仍以吹腔发展出来的〔平板〕为基本调。〔平板〕分正反两类,即“平板正工调”与“平板反工调”。“平板正工调”由〔头万〕(又称〔头犯〕)、〔二万〕(又称〔二犯〕)、〔三万〕(又称〔紧中缓〕、〔三犯〕)组成;“平板反工调”则由〔反头万〕、〔反二万〕、〔反三万〕和老拨子、秦腔、梆子组成。在寿宁县廷加洋村的乱弹班,还有“下府平板”(平板正工调)与“上府平板”(二簧平板,又称四平调)之分。

清中叶北路戏唱秦腔、梆子、老拨子的剧目有《劈山救母》、《义男恩》、《打金冠》、《两狼山》、《奇双会》、《铁莲花》、《翠花缘》、《卖胭脂》、《铁沙弓》等。但其时也有一部分唱〔平板正工调〕的剧目,如《三官堂》、《碧玉簪》、《玉麒麟》、《下陈州》、《罗成写书》等。还有一些唱京剧的剧目,如《乌盆记》、《葡萄架》、《小上坟》等。个别的剧目出自高腔,如《龙凤钗》中的《山寨》,戏中还保留无管弦伴奏,只用人声帮腔的特点。

清末,罗源、闽清等县已出现徽班与北路戏相结合的戏班,以唱皮簧为主,演出的剧目多是“三国”、“水浒”、“隋唐”的折子戏,时称“十牌戏”(即石牌戏)。当时以演石牌戏著称的有清同、光年间(1862—1875)的罗源县大湖班,辛亥革命时期闽清县黄加旺筹办的新和顺班等。由于北路戏的影响,屏南、福安等县的平讲班,也有改唱乱弹的,因而有“平讲假乱弹,琴箫乱对弹”之俗谚。清咸丰七年(1857)八月,屏南县浙下村合兴班在寿宁县官田村水尾宫演出的《赠金钗》、《锦裙会》、《种葵花》、《清风亭》、《下河东》、《奇双配》等,即是平讲戏与北路戏混杂的剧目。清同、光年间,屏南县的北垱班、和顺班和新祥福班,仍以演唱〔平板〕为主,尤其以古田溪边村艺人陈金备主班的新祥福班最为著名,被群众誉为“北路一”或“上北路”。

辛亥革命后,京剧在福建盛行,北路戏也吸收了皮簧唱腔。中华民国十六年(1927),古田县新祥福班出身的艺人李俊弟,回到原籍福安县洋头乡办起胜祥福班,并邀请浙江温州一带的“和调”(皮簧)艺人,排演《施公案》、《济公传》、《粉妆楼》、《狸猫换太子》等连台本

戏，在闽东一带名噪一时，时称“北路二”。故沈祖牟在《闽剧月刊》创刊号著文说：“所谓古田戏班，大半还是演唱京戏的，可也渗入了江西戏的味儿，常在闽东及闽北一带演出，如东游（建瓯）、斜滩（寿宁）的本地戏班都受了它的重大影响。”

抗日战争前后，艺人不堪国民党政府的欺压，戏班相继解体，一部分艺人为谋生计到乡间教授“北路碎”（业余戏班），一部分参加“鼓箫班”（民间吹打班）。中华人民共和国成立前夕，北路戏已濒于消亡，仅有部分曲调幸存于民间“鼓箫班”与木偶戏中。

中华人民共和国成立后，北路戏业余剧团纷纷建立。1958年，寿宁县举行农村业余文艺会演，凤阳公社代表队演出的北路戏《槐荫记》片断，得到县有关部门的重视，即组织干部进行调查，并于1959年召集寿宁、福安、宁德、周宁等地老艺人讨论成立北路戏剧团。1960年10月，抽调一批青年艺术骨干在寿宁县三峰寺举办起第一期北路戏训练班，同时成立北路戏剧团。随即在老艺人刘文恺（团长、乐师）、叶红俤（名艺人、副团长）的指导下，整理排演了《烫火碗》、《上酒楼》、《鸳鸯带》、《双合缘》、《珍珠串》等传统剧目，并到浙江温州地区的平阳、泰顺等县巡回演出。1964年，剧团创作演出现代戏《张高谦》，参加福安专区戏曲会演。同年8月又参加福建省第三届戏曲现代戏汇演，被评为优秀剧目。1965年，剧团到江西、湖南的十一个县市演出，产生一定的影响。

“文化大革命”期间，剧团被解散，至1976年底，北路戏剧团得到恢复。

梅林戏　俗名土戏。流行于三明、泰宁、明溪、将乐等市、县。清中叶，徽调经浙江、江西传入泰宁后，吸收了本地的民歌、小调和道士音乐，形成具有地方特色的剧种，建国后因其发祥于泰宁县朱口乡梅林村，故称梅林戏。

在徽调传入之前，梅林村就有道士腔的演唱活动。当地民谣云：“梅林十八坊，十个子弟九担箱；敲起叮咚鼓，唱起摩郎腔（当地称道士为摩郎）。茅担抬石臼，抬到墩中央；搭起土台子，唱到大天光。”据传这种道士腔，演唱时不被弦索，仅有锣鼓伴奏。

清乾隆年间（1736—1795），徽调传入梅林村。相传其时梅林村有个寡妇周氏，家业富足，喜好看戏。她在五十寿庆时，出资聘徽班演戏祝寿，影响很大。嗣后，为村中便于演戏，周氏决定自办戏班。她筹集资金，划出戏田，聘请徽班艺人为师，招收村民子弟学戏。以后每逢中秋、重阳或婚丧喜庆，梅林一带的戏班便在“十八坊”演出，徽调从此扎下根来。

早期，梅林村的艺人半农半艺，农忙务农，农闲演戏，人称“四季班”。当时全班只有十四人，脚色分三生、四旦、三花脸，合称“十个子弟”。文武场四人，分龙头（即司鼓）、上手、下手、助手。以后，梅林四季班还曾到梅林南边的大布、善溪、双坪、下渠、大湖、宁路，以及梅林北边的朱口、外坳、石辋、上青、永兴一带，将乐县的安仁，明溪县的长坪等地也相继成立“四季班”，竞相演戏。

清光绪年间，梅林“十八坊”的“四季班”，首先改用当地的“土官话”演出，唱腔也进一

步糅合了当地的民歌小调，更为当地群众所欢迎。其时，由吴胜(将乐县安仁人)、艾其言(泰宁县梅林村人)为班主，筹资建立第一个专业戏班，名曰福庆班。戏班的行当也有了发展，分"五门十七行头"。乐队也由四人增至七人。中华民国初年，泰宁朱口人艾火贤办起职业戏班火贤班。当时演出的主要剧目有《飞龙带》、《蓝腰带》、《乾坤带》、《鸳鸯带》、《门拴记》、《雌雄鞭》、《青石岭》等。戏班还到建宁、宁化、将乐、明溪、邵武、光泽及江西黎川、广昌、石城一带演出。

清末民初，闽、浙、赣边境商旅往来频繁，江西上饶一带的戏班，有的顺着商路进入闽西北演出。当时在泰宁的江西会馆，还赞助类似戏馆的赣章社，引进了江西彩云班(班主李儿)到泰宁演出。福庆班、火贤班遂与江西戏班互相交流，从中吸收了不少艺术营养。

中华人民共和国成立初期，泰宁各地梅林戏艺人纷纷组织业余剧团，开展演出活动。1956年至1958年，泰宁县连续举行业余剧团会演，梅林戏得到了新的发展。1960年泰宁县朱口业余剧团将传统剧目《飞龙带》中小姐游园、丫环报花名的表演，改编成反映现代生活的小演唱《敬酒》，参加了福建省和南平专区戏曲调演，引起了人们重视。当时，福建省戏曲研究所与南平专区艺术科，会同老艺人丁石苟、黄宝清、江淹姑、谢应基及新文艺工作者魏钧、陈祖鑫等，对梅林戏历史进行深入调查，搜集、整理传统剧目，并于1960年4月1日成立泰宁县梅林戏剧团。之后，又着手对梅林戏剧目、唱腔进行整理和改革。共收集传统剧目三百多个，经整理上演的传统剧目有《飞龙带》、《蓝腰带》、《乾坤带》、《鸳鸯带》、《双贵图》、《珍珠塔》、《金蝴蝶》、《阴阳镜》、《铁方梁》等一百二十多个。同时，还积极创作上演一批反映现实生活的现代戏，如《红色交通员》、《葵花向阳开》、《金鸡高唱》、《迎新人》等。

"文化大革命"期间，剧团被解散，人员下放。1979年秋，泰宁县梅林戏剧团恢复。继之，泰宁县的大布、善溪、汉坪、张地、下渠、大湖、朱口、梅林、车上、新桥，将乐县的余坊、安仁、大源、万安，明溪县的坪地、吉村、鳌坑等地，都先后建立了梅林戏业余剧团。

三角戏　又名三子戏、三小戏。因只有生、旦、丑三个脚色而得名。流行于与江西毗邻的闽北邵武、光泽、泰宁、建宁等县、市的城乡。据老艺人相传，三角戏大约在清康、乾间，传自江西。从其音乐曲调、锣鼓点以及传统剧目等方面考证，都与江西抚州、赣州的采茶戏相似。道白主要是用与光泽县交界的江西资溪、黎川一带的"老俵话"，早期的艺人也多为赣东人。

三角戏早期常用的曲调有〔赣州调〕、〔江汉调〕、〔湖广调〕、〔上川调〕、〔四平调〕(吹腔)等。板式有倒板、数板、垛板、紧板等。传统剧目《青龙山》、《毛篷记》、《界牌岭》、《凤凰山》、《菜刀记》、《大采桑》及折戏《雇长工》、《补背褡》、《下南京》、《卖花线》、《看花灯》、《磨豆腐》、《桃妹反情》等一百多个，多来自采茶戏。大多反映农村劳动生活和农民家庭故事。剧中人物多以夫妻、兄妹为主。所以民间流行三角戏是"没有皇帝没有官，穷人越看越心宽"的谚语。三角戏早期很少固定的班社，多由农民或市民自行搭班结社，时聚时散。二

十世纪初至三十年代初期，三角戏出现不少固定班社。在邵武有保仔班、草头班等。在光泽也有细红班、连顺班、学云班和麒麟班等。这些班社常在光泽、邵武、泰宁等地山乡流动演出，使三角戏得到进一步的传播。邵武的戏班主要分布在富屯溪沿岸的龙斗、和顺、拿口和城关等集镇。这些班社常以“老郎会”的名义出面组织，由演员合股投资作为演出基金。戏班多在春节或农闲季节活动，因演员均是本地人，俗称“泥班子”。

二十世纪三十年代中期至中华人民共和国成立前夕，国民党当局以“有伤风化”的罪名，明令禁演，三角戏逐渐衰落。但三角戏在民间，尤其在偏远山乡仍在流行。四十年代初，邵武县城还有戏班移植上演《梁山伯与祝英台》。1945年春节，闽、浙、赣游击队也在崇安县演出了三角戏《凤凰山》等剧目。民国三十七年(1948)三月一日邵武出版的《铁城报》“樵川风云”专栏中曾报道说：“城内……居然连禁演的三角戏也搬上来。”当时行当已突破“生、旦、丑”，增加了净、末、贴等。在光泽、邵武两地还出现一种叫“半班”的组织，即由本地三角戏艺人与江西赣剧艺人相结合的戏班，取两个剧种各占一半之意。如老黄班，演出时既演三角戏，也演赣剧。当时常演的剧目有《卖草垫》、《牡丹对药》、《马前泼水》、《磨镜》等。

中华人民共和国成立前，三角戏艺人地位特别低下，不少人一辈子无法娶亲成家；清明时节，还不许进入本族祠堂祭祖；下乡演出也不得登上庙堂楼台，只能在空坪上放置四个楻桶，铺上谷席，搭成临时草台进行表演。由于三角戏长期被歧视，文人学士耻于染指，剧目的编撰多系民间艺人口头创作，文字通俗，但较粗糙。演出设备也较简陋，演员只穿裙、裤、袄、衫等简单服装，无龙袍、盔甲、水袖、头饰，仅有“包头”，而无珠花、冠冕。化妆仅在脸颊上打胭脂，唇上抹口红，眉间点梅花。

中华人民共和国成立后，三角戏得到了扶植和发展。1953年，在邵武城关通泰街业余剧团的基础上，吸收光泽县艺人，成立了邵光剧团。演职员共有四十多人，由老艺人罗雪官任团长。五十年代，剧团吸收了女演员，改变旦脚男扮的惯例，在表演艺术上也有了明显的提高。罗雪官、丁得仙、罗运芳等老艺人曾先后带了《十八滩》、《雇长工》、《姑嫂观灯》和《挖笋》等传统剧目，参加南平专区和福建省戏曲汇演，曾得好评。《雇长工》剧本由福建人民出版社出版。1956年11月，邵光剧团改名邵武县三角戏剧团。1959年下半年至1960年，邵武县文化馆创办了三角戏艺校，学员共有二十多人，其中罗火全、李麟德、许惜春等，后来都成为三角戏剧团的骨干。1960年元旦，又改名邵武山歌实验剧团。1962年恢复为邵武县三角戏剧团。同时，配备了专职编导和作曲人员，记录整理了传统曲调一百多首，挖掘整理了《桃妹反情》、《砂子岗》、《青龙山》等传统剧目一百二十多个；移植了《刘三姐》、《江姐》、《小保管上任》等十多个现代戏。1964年创作演出了大型现代戏《沿山红路》，参加福建省第三届现代戏会演。

“文化大革命”期间，该团一度改为红卫民歌剧团。1969年2月，剧团被撤销，剧目资

料全部销毁散失，戏装贱价处理，演职员绝大部分被迫下放农村。1980年后，邵武县的和平、坎头、大埠岗、芹田和城关等地又出现不少三角戏业余剧团。

小腔戏　亦名江西戏、乱弹，俗称土京剧。流行于闽西三明地区的尤溪、永安、大田、沙县等地。

据老艺人口传，明中叶尤溪、永安一带流行一种大锣、大鼓、大嗓行腔的“大腔戏”。清中叶以后，皮簧腔盛行，一些大腔戏班见其易学、易唱，且有丝弦伴奏，便改腔而唱皮簧。因主要行当脚色用小嗓行腔，故称之为“小腔戏”。据说这个剧种是由赣东传入，故又称“江西戏”，有的地方称为“江西尾”，在永安市亦有“地道戏”之称。

清嘉庆年间，江西戏最早传入尤溪县池田乡。当时洋头村余清福，因酷爱戏曲，首拜江西艺人为师，满师后即在本村设馆教戏，并组织戏班流动演出。数年后，戏班在一次演出途中翻船罹难，余清福只身脱险，无颜返乡，听说邻村南阳尾（今尤溪县南芹村）早有两个唱大腔的戏班在活动，便投身搭班。搭班期间，余清福以高超的技艺赢得信任，不久被推为班主。于是，他将两个大腔班合并定名庆隆班，专演小腔戏。此后，小腔戏就在当地扎下了根，至今已历十一代。为了纪念余清福创艺之功，后辈艺人把他奉为戏神，放在田清源、窦清期、葛清巽祖师牌位之前，日夜供奉。如今，南芹小腔戏业余剧团尚留一尊戏神，在其“佛腹”内藏有一张黄纸，内书：“祷请田、窦、葛三位老郎师父之神座，传授余清福……庇佑弟子，东家有请，西家来迎，毫光灿烂，日夜通行。”

小腔戏早期的行当分“四门九行头”。“四门”即生、旦、净、丑；“九行头”即小生、老生、正旦、青衣、花旦、老旦、乌净、红净、丑。音乐曲调以“西疋”（即“西皮”，俗称“下马”）和“二放”（即“二簧”，俗称“上马”）为主，兼唱梆子腔、道士腔和民间小调。演唱时小生、小旦等主要行当行腔用小嗓，其余用本嗓。乐队六人，以京胡为主，其余是二胡、锣、鼓、钹、唢呐等。锣鼓经统称“十二番”，常用的有〔火炮头〕、〔三下清〕、〔十字段〕等。早期常演的剧目称“十八本头”，如《满堂福》、《天门阵》、《万里侯》、《罗纱记》、《天水关》、《青石岭》、《紫金镖》、《清官册》、《乾坤配》、《打金枝》、《双贵图》、《双救驾》、《下河东》、《下南唐》、《打汀州》、《龙凤阁》、《宝莲灯》等，还有五十八个折子戏，俗称“花柳戏”。如《游龙戏凤》、《华容放曹》、《补缸收妖》、《买卖棉纱》、《桃园结义》、《花鼓闹院》、《烧香待子》、《拾玉镯记》等。

小腔戏表演程式有“大花平天，二花平眉，挂须平鼻，小生平肩，小旦平乳，三花平肚脐”等规范。起霸与点将分别称为“跳台”或“点江”。“跳台”动作出手较小方，脚步偏低矮，常带有跳的动作，故称“跳台”。总的科介带有明显的生活动作。尤其是“洗马”，表演时把马（马鞭）从后台牵到台中，然后从泼水、刷洗、梳鬃、理尾、披鞍、挂镫到上马、骑马、下马等都很细腻。当地观众有“不怕小腔打又打，就怕小腔来洗马”的谚语。

从清咸丰到同治、光绪年间，小腔戏很兴盛。行当脚色从“四门九行头”发展到十个脚色，即：一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七贴、八小（手下、小卒）、九子（杂）、十萱（老

旦）。演出范围从本村扩大到外乡，从本县流动到外县，影响也越来越大。有名的班社有尤溪县的和兴班、长兴班，大田县的奇福班等。同时，又有两路小腔戏从江西分别流入沙县的入畲村和永安市的青水乡。到了清末，各地小腔戏更加蓬勃兴起，一个县少的有七、八班，多的则有二三十班。尤溪县的西华、罗岩、下畲，沙县的盖竹、门后，大田县的东埔、西浦、群团，永安市的东井、连坑、三百寮等许多村寨，都有小腔戏班。他们之间还经常互相搭班，交流技艺，甚至对台赛戏。演出剧目也进一步丰富，除常演的"十八本头"外，还增加了《三结义》、《五丈原》、《征洛阳》、《君臣会》、《虎牢关》、《择玉杯》、《空城计》、《天启图》、《西岐山》、《战武昌》、《五台山》、《渭水河》、《取巴州》、《取长沙》、《单凤山》、《黑风帕》、《杀四门》、《困西城》、《卖猪记》等。

辛亥革命后，京剧进入福建，很快流传到闽西北一带。与此同时，原流行于闽西的汉剧继续发展延伸，对小腔戏产生了很大的影响。为了适应观众的欣赏需要，尤溪县的西华班，永安市的三百寮班，大田县的兴园班，将京剧、汉剧的某些曲调，糅进小腔戏，故出现有"土京剧"或"汉剧小腔"的名称。二十世纪二十年代，军阀混战，小腔戏班解体，到了中华人民共和国成立前夕，小腔戏已濒临绝境。

中华人民共和国成立后，小腔戏又开始复苏。五十年代，尤溪县的南芹成立小腔戏剧团，曾移植上演《三代仇》、《九件衣》等剧目。"文化大革命"期间，剧团惨遭洗劫，挖掘的手抄本被焚毁。粉碎"四人帮"后，各地小腔戏业余剧团自发恢复起来，现在三明地区有四十多个小腔戏业余剧团，活动于偏僻的山村之间。

打城戏　又称法事戏、和尚戏、道士戏。流行于闽南泉州、晋江、南安、龙海、漳州以及厦门、同安等地区。

打城戏是在宗教做法事"打城超度众生"的基础上发展起来的。"打城"的形式有两种：一曰"打天堂城"，主要是道士表演芭蕉大王巡视枉死城，释放屈死冤魂的故事；二曰"打地下城"，是和尚表演地藏王打开鬼门关，放出无辜冤鬼的故事。这种"打城"仪式，通常是在和尚、道士打醮拜忏圆满的最后一天三更时分举行，地点一般在广场上，伴随着表演各种杂耍，如弄钹、高跷、过刀山、跳桌子、丢包子等小节目。表演时不穿戏装，而是穿僧道的衣服。后来，因法事的需要，从《目连救母》中摘取《白猿抢经》、《打地下城》、《双挑》等小段进行表演。其音乐曲调是以道情和佛曲为主。道情调有〔大迓鼓〕、〔鬼掺沙〕、〔两头翻〕、〔水底鱼〕、〔反海〕等；佛曲有〔南海赞〕、〔普庵咒〕、〔大箴言〕等。道士使用的乐器比较丰富，有铜钟、草锣、钹、双铃、小锣鼓等。和尚使用的乐器比较简单，只有木鱼、钟、木板、拍等几种。

清道光年间，这种"打城"表演跳出了宗教仪式的圈子，开始在闽南广大城乡搭台演出。清光绪十七年(1891)，泉州开元寺和尚超尘与圆明，为了招集法事，合资自置服装道具，邀请会演戏的道士和"香花和尚"(吃荤菜的和尚)，首次组织半职业性质的戏班名叫大开元，先后聘请提线木偶戏艺人吕细大、林润泽、陈丹桂等人，传授《目连救母》剧目中的

《会缘桥》、《傅相升天》、《造土狮象》、《捉刘四真》、《四海龙王拜寿》、《托梦》、《速报审》、《滑油山》、《罗卜守墓》、《试雷》、《挑经》、《试罗》、《见大佛》等折戏，能够连续演出十二场。其时音乐曲调在原先道情、佛曲的基础上，大量吸收了木偶戏的曲调，科步、身段等表演艺术也都摹仿提线木偶。

后来由于班主圆明与超尘意见不一，各自分开组班。超尘依旧主持大开元；圆明则拉大开元班中的几个主要演员，在开元寺附近招收一些青少年学艺，继续延请木偶戏艺人授艺并添置行头，扩大阵容，称为小开元班。一般神佛诞辰或婚丧喜庆，都争聘小开元班演出，班子从十几人扩大到四十人左右，逐步由半专业化转变为专业化。大开元班则因缺乏主要演员，又不善于经营，艺术衰退，业务萧条，不久自行解散。一部分演员加入小开元班，一部分演员回晋江原籍，仍为道士，但有时也作半职业性演出。

1920年，晋江县沿海一带以道士为主的半职业性质的戏班，经常到泉州小开元班聘请艺人参加演出。由于这些艺人索酬高昂，无法负担，便自立门户，也组织专业戏班，由关万盛当班主。因戏班设在晋江县小兴元村，便取名小兴元班。小开元班流行于泉州、惠安、南安及晋江附廓一带。因小开元班主是和尚，故称和尚戏。清末林纾在《畏庐琐记·泉郡人丧礼》中曾记载："僧为《目连救母》之剧，合梨园演唱，名之曰'和尚戏'。"小兴元班流行于晋江县的石狮、东石、英林等地，因班主是道士，故称"道士戏"。中华人民共和国成立后，统称为打城戏。

二十世纪二十年代至三十年代，打城戏发展很快，小开元与小兴元都拥有五十多个艺人。南安县洪濑还组织了小协元班，晋江县永宁也成立了小荣华班。

打城戏为了丰富表演艺术，曾吸收梨园戏、高甲戏和京剧的艺术营养。从梨园戏、高甲戏吸收的音乐曲牌有〔千秋岁〕、〔双闰叠〕、〔厓姨叠〕、〔北驻云飞〕、〔火孩儿〕、〔拖船〕、〔剔银灯〕、〔将水令〕、〔太师引〕、〔怨万〕、〔一封书〕、〔红衲袄〕、〔生地狱〕、〔一江风〕、〔带花回〕、〔皂罗袍〕、〔寡北〕等，吸收的乐器有大嗳、小嗳、横笛、琵琶、洞箫、南鼓、南钹、南碗锣、南拍鼓等。

打城戏吸收京剧的剧目有《倒铜旗》、《五台进香》、《界牌关》、《四杰村》、《双钉记》、《阴阳河》、《杀子报》、《大劈棺》、《铁公鸡》、《青梅会》、《紫霞宫》、《反五关》等。打城戏也根据说部小说，编演了大量侠义故事的连台本戏，如《大八义》、《小五义》、《济公传》、《杨家将》、《少林寺》等。此外，还有一批号称"大开笼"的特有剧目，如《洗马舞》、《鹬蚌之争》、《猎人与鸟》、《鸡与蜈蚣》、《斗虎》等童话故事和民间舞蹈。

打城戏武功也是吸收京剧的，名演员曾火成，曾向京剧学习武功，其扮演的孙悟空，形象逼真，武技独绝，被誉为"闽南猴王"。

抗日战争期间，打城戏大部分艺人被抓丁，其余艺人多改行，以致走向衰落。

中华人民共和国成立后，打城戏得到扶植和恢复。1952年12月，泉州市文教科和文化

馆，把打城戏旧戏班的艺人集中起来，组成泉音技术剧团，当时演员只有三十七人，整理演出了《潞安州》、《刺朱鲔》等八个剧目。1957年改称泉州市小开元剧团。1958年至1959年，编演了现代剧《一阵雨》和神话剧《龙宫借宝》（见左图），分别参加福建省第二届戏曲现代戏汇演和第三届戏曲会演，获得好评。1960年，剧团正式批准为国营泉州市打城戏剧团，曾整理、改编演出了古装戏《少林寺》、《大闹天宫》、《火焰山》、《真假猴王》、《吕四娘》、《郑成功》和新编历史剧《李卓吾》、《李九我》等。



“文化大革命”期间，剧团被迫解散，主要艺人相继去世，所有资料付之一炬，剧团无法恢复。“四人帮”粉碎后，晋江县尚有两个业余剧团在活动。

芗剧（歌仔戏） 原名歌仔戏，亦名子弟戏。流行于闽南的漳州、漳浦、厦门、龙海、南靖、长泰、华安、晋江等地和台湾省，并传播到东南亚各国华侨聚居地。

明末清初，民族英雄郑成功率领福建子弟兵东渡收复台湾，从而把流传于闽南的“锦歌”、“佧鼓弄”等民间艺术带到了台湾，并与当地民歌小调相结合，在台北等地的农村、渔区广泛流行，出现了坐唱形式的歌仔馆。继而，随着迎神赛会的需要，清唱的歌仔馆走上广场，形成了有人物化妆唱演结合的游行表演形式，时称“歌仔阵”。清末，“歌仔阵”据锦歌的〔四空仔〕、〔五空仔〕、〔大调〕、〔背思〕等曲调加工发展成〔七字仔调〕、〔哭调〕、〔杂念调〕、〔卖药哭调〕等作为主要曲调，唱白用漳州、厦门语言混合的台湾腔，并吸收梨园戏、四平戏和乱弹的剧目、表演和化妆，在农村谷场、庙埕牵草索圈地演出，民间俗称“落地扫”。后来，每当逢年过节，也临时搭棚表演。有时“落地扫”趁四平戏班演完后，借其戏台和服装在下半夜登台演出，时称“半夜反”。后从“歌仔阵”发展成歌仔戏。

民国初年，由于歌仔戏音乐曲调富有地方色彩，方言俚语通俗易懂，又博采其他剧种的剧目与表演艺术，一时风靡盛行，曾把四平戏、梨园戏、竹马戏、乱弹等剧种挤下剧坛而跃居首位。民国十四年（1925），厦门梨园戏双珠凤班聘请台湾籍艺人矮仔宝传授歌仔戏。不久，台湾歌仔戏三乐轩班回闽南白礁慈济宫进香，并在白礁、厦门剧坛演出，大受群众欢迎。从此，漳州、龙溪各县纷纷成立专业和业余的歌仔戏班社，俗称子弟戏。随后，台湾歌仔戏霓生社、霓光班、丹凤班、牡丹班、同意社等，相继来闽南演出，影响很大。是年，从南洋返回厦门的小梨园新女班，受其影响改唱歌仔戏。同时，厦门相继成立了亦乐轩、谊乐、福利义、开乐等业余歌仔戏班社。

抗日战争爆发后，厦门被日本侵略军占领，侵略者为“日本帝国圣战”歌功颂德，强化推行殖民主义的“皇民新剧”，遭到广大歌仔戏艺人的反对；当时闽南各县的国民党县党

部，却把形成于台湾的歌仔戏视为“亡国调”加以禁演。广大艺人为了保护艺术和生存便撤出城市，转入农村。邵江海、林文祥等艺人又从“锦歌”里吸收养份，以〔杂碎调〕为主曲，大壳弦为主弦，并吸收了高甲戏、梨园戏、竹马戏、汉剧等部分曲调，融汇南曲、南词、山歌小调，如〔孟姜女唱春〕、〔梨膏糖调〕等，重新创造一套新唱腔“改良调”，代替原来的台湾歌仔调，搬上舞台演出，时称“改良戏”。它以巧妙的方式，躲避了当局的禁令，在漳州、龙溪的芗江一带广泛流传，并迅速发展。仅龙溪一县，改良戏的班、社、歌馆就发展到二百多个。它们以地方土产或行业来命名，以示区别。如著名产笋地区程溪农民组织的称笋仔班，漳州卖豆花小贩组织的称豆花班，麻袋工人组织的称麻袋班。不久，许多农民的子弟，迫于农村经济破产，又为了躲避抽壮丁抓兵，便纷纷组织专业班社，著名的有龙凤春、宝德春、金宝升、金发春、艳芳春、宝莲升、笋仔班等。

民国二十八年，邵江海继改良戏之后，吸收其他剧目着手改编《六月飞霜》、《白蛇传》、《白扇记》、《卢梦仙》、《战地啼冤》、《山伯英台》、《安安寻母》（见右图）等三十多个剧本，为改良戏进一步奠定了基础。民国二十九年末，由于国民党龙溪社会服务处以“扩大抗战宣传”为幌子，插手改良戏组织，在音乐上塞进《毛毛雨》、《桃花江》等流行歌曲，使改良戏陷入困境。抗日战争胜利后，闽南地区的改良戏获得了新生，而台湾的歌仔戏也重见天日。于是舞台上出现了改良调与歌仔戏调合流演唱的盛况。



歌仔戏由于流行于龙溪芗江一带，中华人民共和国成立后改称为芗剧。1954年，龙溪与厦门两地芗剧界联合组织代表队赴沪参加华东区首届戏曲会演，传统剧目《三家福》和现代戏《赵小兰》分别获奖，台湾籍演员李少楼、陈玛玲荣获一、二等奖。1960年，龙溪地区芗剧团参加全国巡回演出，演出了现代戏《海岛民兵》、新编历史剧《黄道周》、传统剧目《三家福》以及根据漳州民间传说改编的《水仙花》和童话剧《加令记》等。1962年，根据当地“榜山风格”题材创作的现代戏《碧水赞》，参加华东区现代戏调演，它与话剧《龙江颂》，被誉为姊妹篇。

“四人帮”粉碎后，芗剧得到了新的发展，并同时用歌仔戏名称。1979年新编歌仔戏现代戏《双剑春》被选调进京参加庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获得好评。现在芗剧（歌仔戏）有专业剧团十个，业余剧团遍布城乡。同时挖掘传统剧目九百八十四个，已记录四百一十个，并对芗剧（歌仔戏）音乐进行记录整理。

南词戏　流行于以南平市为中心的闽北建阳、建瓯、三明、将乐等县、市，源于江苏苏州一带的滩簧。据老艺人相传，清乾、嘉年间（另有一说是道光年间），由苏州商人将滩

簧传到南平。

南词传进南平后，于清嘉庆年间，成立第一个班社静逸轩，参加的成员大都是儒士与商人。继之，清道光年间又成立以成社。同治十年(1871)左右，南平的天主教徒出面组织三德堂(取《圣经》里"圣、贤、德"而定名)。清光绪年间有同乐轩，中华民国五年至三十五年(1916至1946)，又有鹤鸣社、赓韵琴社等组织。

原先的南词班社均系坐唱形式，演唱者三、五人至十余人不等，各操扬琴、三弦、琵琶、笙、苏笛、壳胡、大锣、大钹、词钹、渔鼓(类似紧鼓，两面突出腹背可击，现已失传)等乐器，边奏、边唱，以唱为主，间以说白。坐唱时期的曲调与江苏滩簧近似，有"大调"和"小调"二大类。"大调"包括〔南词〕、〔北调〕、〔杂韵〕。〔南词〕有〔正韵〕(又称八韵)，是南词基本曲调。〔北调〕(又称别调)由慢板和散板(又称别弦)组成。〔杂韵〕类似独立的联曲体。由于滩簧直接受昆曲的影响，所以保留了不少昆曲常用的大吹曲牌，如〔泣颜回〕、〔耍孩儿〕、〔一枝花〕、〔大得胜〕、〔将军令〕、〔折桂令〕等。演唱的内容多是才子佳人的故事，其唱本主要来自昆曲的剧目。为了使典雅的昆曲文词变得通俗易懂，南词演唱时改长短句为七字句，以适应广大城乡下层听众的需要。当时演唱的曲目有《断桥》、《秋江》、《出塞》、《复钵》、《袖吐》、《牡丹对药》等。

中华人民共和国成立后，1953年在原有南词清唱组织的基础上，组成南平市业余南词剧团。同年8月，排演了第一个小折戏《井台会》，使曲种向剧种发展迈出了第一步。随之城乡相继成立业余剧团，并整理改编传统曲目，演出了《秋江》、《出塞》、《袖吐》、《卖草墪》、《借衣劝友》、《牡丹对药》等折子戏。在挖掘继承传统艺术的同时，新文艺工作者与老艺人一道对南词进行了改革创新，首先改变本地"土官话"，采用普通话演唱。在音乐唱腔方面，为了解决男女同腔同调和板式不足的缺陷，又补充发展了南词音调的板式，丰富了唱腔，并吸收了京剧、婺剧等兄弟剧种的科介，形成了南词戏的表演艺术特色。

1960年2月，南平市创办了南词艺术学校，并在四年中挖掘记录传统剧目《断桥》、《秋江》、《出塞》、《复钵》、《拜月》、《袖吐》、《芦林相会》、《出猎回猎》、《井台会》、《僧尼下山》、《牡丹对药》等五十多个。同时，记录整理南词传统唱腔、曲谱、介头，编印《南词音乐》一册，为艺校提供了教材。1964年夏，成立了南平市南词戏实验剧团。

"文化大革命"期间，剧团被解散。1980年9月，福建省艺术学校在南平市设立了建阳地区南词班，培养一批南词戏新演员。1981年5月，南平市正式恢复南词戏实验剧团。同年8月，成立建阳地区南词研究会，加强南词戏艺术研究工作。

山歌戏　在闽西山歌的基础上发展形成的新兴剧种。发源于龙岩县城乡和漳平县麦园、永福、坌轧等地。流行于闽西的龙岩、连城、漳平、长汀、上杭、永定、武平等县。

自古以来，闽西盛行山歌。乡民下田耕作、放牧、上山砍柴、采茶，总爱撷取日常生活中常见的事物，作比起兴，编成通俗、生动、形象、诙谐的山歌，或单人独唱，或两人对歌，或

聚群邀歌、盘歌。山歌曲调简单、朴素，多数是羽调式与徵调式，内容大多反映当地人民群众的劳动生活、风土人情、社会风貌和男女青年间的爱情，故俗称情歌。

土地革命战争时期，闽西人民在中国共产党领导下，在如火如荼的政权建设、生产劳动、扩大红军、支援前线运动中，组织红色儿童团、少先队、赤卫队、妇女夜校等，积极配合红四军编唱红色山歌和山歌表演唱，广泛宣传革命道理，发动群众打土豪，分田地，热烈欢送自己的亲人参加红军。红色山歌与山歌表演唱的产生，不仅推动了闽西革命根据地的创建和发展，而且使闽西山歌增添了新内容，并从对歌、盘歌的形式发展到兼有歌舞表演，曲调也借鉴流行于苏区的部分红军歌曲，并融汇了赣南的山歌小调而有所丰富。

中华人民共和国成立后，闽西人民热情编唱新山歌，讴歌社会主义新生活。民间艺人、山歌手、乡村干部充分运用群众喜闻乐见的山歌，宣传党在各个时期的中心任务。逢年过节，闽西城乡遍搭歌台，山歌对唱、山歌表演唱、山歌赛歌会等形式，在闽西土地上如雨后春笋蓬勃发展。

二十世纪五十年代，龙岩的民间艺人、山歌手，受话剧、歌剧（当地人称之文明戏）的影响，从走村游乡对唱山歌，教习演出民间歌舞"采茶灯"、"龙凤灯"、"竹马灯"、"船灯"和民间歌舞小戏《大补缸》、《双扶船》、《哭五更》、《闹五更》等形式，转而组织成立村、乡业余山歌剧社，编演山歌戏。编演剧目有《浪子回头》、《九件衣》，还有《不识字的痛苦》、《两姐妹》、《王迈三卖余粮》等，把山歌从田头地角、竹林茶山搬上村坊土台，初具戏曲雏形。当时脚色只有两三个，没有灯光、道具、布景、乐队。演员的表演在极其简单的锣鼓伴奏中边唱边说，双脚不停地前后左右进退。两手随之自然摆动，俗称"十字步"即"秧歌步"。因其借用了山歌朴素曲调，采用比喻形象、通俗易懂的唱词与群众口语编写的台词念白，且内容多是根据当地的民间故事、民间传说与现实生活中的真人真事改编、创作，并用当地龙岩方言演唱，故深为龙岩人民所喜闻乐见。当时，龙岩城乡竞演山歌戏，家家户户扶老携幼争看山歌戏，常常是通宵达旦，尽欢而散。

1952年8月，龙岩专署文联为帮助闽西的民间艺人、山歌手提高思想水平与业务水平，举办了民间艺人、山歌手培训班。特邀杨葆凤、陈军平、熊清兰、郭己、马长坤等新文艺工作者为民间艺人、山歌手讲授文学创作常识和编剧技巧，并协助民间艺人与山歌手整理、改编了〔哭调〕、〔快板调〕等常用的唱腔、曲牌。尔后，洪兴柏（火烧山）、温七九等十六位龙岩民间艺人、山歌手，组织成立了龙岩专区大众山歌戏剧团，编演了《流难女》、《风雪之夜》、《柳树井》等剧目。自此，山歌戏始从村坊土台登上剧院舞台，并添置了布景、道具、灯光，增设了弦管乐器伴奏。一年之后，剧团解散，但乡、村的业余山歌剧社仍然十分活跃。1955年9月，龙岩县山歌戏实验剧团正式成立。剧团初创时，只有十二个人，设备简陋，十二根扁担，一堂锣鼓，两盏汽灯，六套服装，多在山乡村坊土台、林区公路与铁路建设工地，演出民间歌舞和反映现代生活的山歌小戏。

二十世纪五十年代末至六十年代初，一批大专艺术院校的毕业生和爱好文艺工作的中、小学教师、学生充实到剧团。剧团音乐工作者又随福建省群众艺术馆民歌采风小组走遍闽西各县，深入偏僻山村，拜民间歌手为师，搜集了大量的闽西山歌、小调、歌谣，经整理、改编从中提炼了一百多首曲调，成为闽西山歌戏常用的唱腔与曲牌。剧团还派人到湖南、江西、广西、广东等地，学习观摩花鼓戏、采茶戏、彩调与粤东客家山歌剧，移植、改编、演出了兄弟剧种的优秀剧目《刘海砍樵》、《瞧妹子》、《刘三姐》及《彩虹》、《二梅看郎》等，进一步丰富了山歌戏的剧目、表演和唱腔，并以独特的地方色彩而被誉为福建省戏曲舞台上的一朵山茶花。1980年新创作的《茶花娶新郎》，参加福建省第四届戏曲现代戏汇演，获得好评。

剧　　目

福建省的戏曲剧目十分丰富。中华人民共和国成立后，经过收集、挖掘、整理的剧目有一万六千五百多个。其中，闽剧有一千五百多个；莆仙戏有五千多个；高甲戏有六百多个；梨园戏有一百多个；芗剧有四百多个。在这批遗产中，有一些是属于很有价值的古老剧目。莆仙戏有八十多个剧目与宋、元南戏同名，情节基本相似，此中五十五个有本可查。梨园戏也有相当数量很有特色的古老剧目。在传统剧目的推陈出新方面取得可喜成绩，先后出现了《陈三五娘》(梨园戏)、《入窑》(梨园戏)、《三家福》(芗剧)、《炼印》(闽剧)、《桃花搭渡》(高甲戏)、《团圆之后》(莆仙戏)、《夫人城》(闽剧)、《六离门》(闽剧)、《春草闯堂》(莆仙戏)、《连升三级》(高甲戏)等大批优秀的古代题材剧目。在现代戏创作上，先后有闽剧《九命沉冤》、《海上渔歌》，高甲戏《惠女新传》、《英雄岛》、《炮战一日》，莆仙戏《大牛和小牛》、《夫妻红》、《东海神鹰》，梨园戏《安南永女游击队》、《东海明珠》，芗剧《碧水赞》、《争车》、《双考》、《海岛女民兵》、《破狱记》，闽西汉剧《陈客嫲》，潮剧《东山少年》，北路戏《张高谦》，越剧《梁》等一批剧目受到观众欢迎。

1962年后，由于“左”的思想干扰，现代戏创作遇到障碍。创作强调主题先行，作品缺乏生命力，随演随丢，没有一个能够保留下来。“文化大革命”中，出现了一些批判“走资派”的作品。粉碎“四人帮”后，特别在中国共产党十一届三中全会以后，福建省戏曲无论是整理传统剧目、历史故事剧或现代戏的创作，都开创了新局面，尤其是历史故事剧创作有很大的发展。这个时期的代表性剧目有京剧《东邻女》、《真假美猴王》，莆仙戏《状元与乞丐》、《新亭泪》，高甲戏《凤冠梦》，闽剧《魂断燕山》等。



现撮其要，简述于下：

一门忠义　　潮剧剧目。取材吴趼人小说《痛史》和《宋史·谢枋得传》。写南宋诗人谢枋得入元后不愿出仕，在江西、福建一带鼓动义民，联络义军抵抗元兵。后因其外甥告密，被捕入狱。降臣留梦炎劝其投降，谢

枋得大义凛然痛斥群奸，并与夫人、女儿一起殉难。

1960年，由许育义编剧并导演，龙溪专区潮剧团（今诏安县潮剧团）首演。半年后作者又将剧本改编为芗剧《武夷英烈》，由龙溪专区芗剧团排练，并参加华东六省（市）巡回公演。台湾籍演员李少楼饰谢枋得，受到各地好评。在上海演出时，赵景深在《新民晚报》撰文，认为剧中谢枋得的艺术形象，符合历史真实，充分表现了谢枋得一生艰苦卓绝、忠贞爱国的精神，难能可贵。芗剧《武夷英烈》由上海中国唱片公司录制成唱片。

九命沉冤　闽剧剧目。郑闲萍编剧。中华人民共和国成立前夕，福州市郊远洋乡曾发生地主恶霸孙亨梧贿通国民党法院，霸占蚬埕，打死、逼死九条人命的案件。当时作者在此地任教，身受其害。中华人民共和国成立初期，福建省文联为配合土地改革运动的宣传，支持作者编撰成戏，由马尾青州工农文工队排练演出。叙地主恶霸孙亨梧为首组织“五门党”，横行乡曲，霸占蚬埕。农民陈笠渔的儿子和女儿，在蚬埕摸蚬，竟被孙活活淹死。农民阮宝霖目睹暴行，义愤填膺，率众与孙说理，孙变本加厉，命爪牙强割阮的稻田，并刺死其父。阮向市法院投控。孙遍贿政府及法院要员，致开庭时反获胜诉。后又百般讥讽奚落阮，并趁机强占其洲田，绝其生路。阮被气死，弥留之际，将血衣及三百张状纸托付其妻及叔父阮世利，嘱其勿忘血泪深仇。中华人民共和国成立后，孙仍使尽阴谋，但终不能逃脱人民审判，孙及其爪牙“五门党”，均被处决。

剧本上演后，曾轰动附近农村。之后，作者又据各方面意见，对剧本作了修改，并经闽剧著名演员黄荫雾推荐，由福州市复兴闽剧社排练上演，改名《孙亨梧伏法记》。阮宝霖由生郭韵扬扮演；宝霖嫂由青衣黄荫雾扮演；孙亨梧由老生张秋藩扮演；阮世利由老生黄秀清扮演；金俤妹由女丑林杏芬扮演；孙利淡由生石祥官扮演；阮世铭由老生陈禄官扮演。1951年演出时，东郊一带三十六乡农民争相观看。许多农民从一二十里远的农村，提着灯笼赶来观看演出，



反应非常强烈，剧场门口经常有挟着草席、带着小凳子熬夜等着排队买票的现象。1953年初，福建省文联、福州市人民政府授作者以剧本创作奖。1962年，作者对原作又进行整理，由福州市闽剧院三团重新上演，再次轰动榕城，连满百场。1963年1月16日，福州市文化局举行《九命沉冤》演出百场表彰大会，中国共产党福州市委员会给剧团颁发锦旗。剧本由福建人民出版社出版。

三打王英　莆仙戏剧目。1957年，祁宗灯根据莆仙戏传统剧目《刘唐卖江山》整理。原剧写汉光武杀戮功臣，朝无良将，匈奴趁机入侵。明帝命皇亲刘唐领兵抵御，刘屡战屡



败，私降匈奴。太后主张起用功臣后裔，明帝下罪己诏，造云台，画二十八将像，朝夕焚香礼拜。二龙山寨主王英闻讯，往太行山劝说义兄铫刚归汉，共御外侮。《三打王英》据其中"收刚下山"、"焚寨迫刚"两场整理而成。写王英、铫刚同为功臣后裔，落草为王。得悉国家危难后，王英识大体，前往太行山向铫刚晓以大义。但铫刚只记家仇，以当年曾有"誓不事汉"之盟，依约责打王英。王不顾皮肉之苦，诙谐灵活，多方劝说，三劝三打，铫刚终为所动。1958年莆田县大众剧团首演。游金锁饰王英，薛春九饰铫刚。1959年赴京参加建国十周年献礼演出，被赞为莆仙戏的珍品。剧本先后在《热风》、《剧本》月刊发表。福建人民出版社曾出单行本。

三家福　芗剧剧目。故事出自佛教劝善书。原为布袋木偶戏传统剧目，台湾歌仔戏曾改编为《三家福》演出。中华人民共和国成立后，颜梓和、王游治、黄海瑞、朱萸据台湾籍老艺人张招治、颜招治口述，整理为芗剧。写船工施泮之妻告贷无门，于除夕黄昏投水自杀，塾师苏义救之，托词施泮寄来家信与安家银，将自己一年束修慨然赠送。苏义回家柴米俱无，与妻孙氏饥饿难忍，无奈于夜间去偷挖番薯。途经土地庙，向"土地公"表述苦衷，恰被守园孩童林吉听到。林十分同情，暗中帮苏挖自家地里的番薯。大年初一，正当苏义夫妇把番薯当猪蹄，薯汤作美酒之时，林吉偕母送来年礼；施妻也来向苏拜年并取家书，适逢施泮回乡，三家方知彼此相助情谊。整理本删除原本中离家经商、父病母丧、债主逼债、孙氏逼苏义去偷番薯，以及施泮发财回乡，分赠两家千两白银等情节。

1954年，由芗剧代表队演出，并先后参加福建省第二届戏曲观摩会演及华东区戏曲观摩会演，分别获剧本一等奖和二等奖。饰苏义的丑脚姚九婴先后获演员一、二等奖，饰施泮妻的苦旦张招治先后获演员二、三等奖。1979年10月，由福建省歌仔戏代表团携此剧赴京参加国庆三十周年文艺献演。1980年由中国艺术研究院戏曲研究所录像，收入名老艺人表演艺术资料。剧本有多种单行本，1956年收入中国戏剧出版社出版的《戏曲选》第三卷。



大闹开封府　闽西汉剧传统剧目。又名《金殿配》、《忠义节》。写明开封秀才古朴，

父母双亡，寄居岳父张石家攻读。当地忠孝王李金龙之子天福见古妻张娇翠貌美，谋娶不成，率众强抢。古朴义弟张甫仗义拔刀，夺回义嫂，打伤天福。李夫人大怒，派人告到开封府。府尹王佐为官清正，断还娇翠，并劝天福改恶从善。天福不服，搬其母李夫人撑腰。王佐不畏权势，大义凛然。李夫人恼羞成怒，命子刀劈张石夫妇，杀人灭口。天福弟天禄又欲杀张甫，反误杀天福。李夫人大发雌威，捣毁公堂，砸烂凤冠，欲嫁罪王佐。王毫不畏惧，自戴镣铐，扭李夫人上京。现存最早的是清宣统年间抄本。1962年张垣整理改编，改编本由福建省戏曲研究所内部编印推荐。1980年，李逢甲又作整理，由上杭县汉剧团演出。



大闹花府　高甲戏传统剧目。取材于通俗小说《天豹图》，中华人民共和国成立前就已成为观众喜爱的剧目之一。1962年，福建省文化局在厦门市举办高甲戏对台录音广播大会串时，曾邀集各高甲戏剧团的名老艺人同台合演此剧。"文化大革命"后，张伯萍、蔡友辉对剧本进行整理，对第六场作了重新构思、改写。叙施碧霞因父蒙冤，偕兄施必显扶母南逃，到金华时，母死兄病，被迫插草卖身，幸遇解元李荣春慷慨解囊得免。当地有花子能者，仗父势无恶不作，贪施碧霞貌美，设计赚其入府。李荣春入花府救护遭擒，赖丫环红梅救脱，又得小姐花赛金掩护，匿于荷花阁。花子能深夜搜阁，花赛金机智周旋，李荣春方免于难。临别时花赛金题诗赠剑给李，暗托终身。翌日，花子能宠妾拷问红梅，危急之时，花赛金、施碧霞先后闹堂，花子能狼狈不堪。时施必显病愈，知妹身陷花府，在李相助下大闹花府。李以花赛金所赠之剑诛花子能，始发现剑上有诗，深解花赛金之意，但已成杀兄仇人，惆怅之余，不别他去。花赛金深明大义，偕红梅随施必显兄妹一路追踪，二人误会冰释，同奔天涯。



整理本由泉州市高甲戏剧团演出。吴地四扮李荣春，颜佩琼扮花赛金，蔡友辉扮花云，李珍蕊扮花子能，欧阳燕青扮红梅，陈茹扮施碧霞，董自强扮施必显。1982年剧团赴香港演出，很受港澳同胞及旅外侨胞欢迎。

大保国　闽西汉剧剧目。1962年刘鼎昆、林炳煊（执笔）据传统剧目《二进宫》（即《龙凤阁》）改编。写明穆宗时皇太后李氏听政，中奸计欲将江山禅让其父李太师。功臣徐

延昭、杨波苦谏，太后不从，把玉玺让与李太师。不料李太师竟把太后及幼主打入冷宫，杨波急调边兵进京，挫败了李太师篡位阴谋。李太后悔悟，授旨杨波扶幼主登基。

这是一本二簧唱工戏，主要应工脚色是红净、老生、青衣和大花。四个脚色四个行当，红净真假嗓结合，老生真嗓，青衣假嗓，大花炸嗓，构成了这个戏的唱腔特色，也表现了闽西汉剧在行当脚色关系处理手段的多样性。龙岩地区汉剧团首演，徐延昭由邓景舟扮演，杨波由老艺人连炳奎扮演，李太后由梁湘环扮演，李太师由邱万粦扮演。1962年，剧本由福建省戏曲研究所内部编印，作为推荐剧目。

山伯英台　　芗剧传统剧目。邵江海编剧，源出“锦歌”唱本。写梁山伯、祝英台在杭州同学三载，梁不知祝系女扮男装。祝因属意于梁，临别游春时，借景作种种暗示，梁憨厚，茫然不知其意。回家后始悉真情，但祝已由其母主婚，许配富户马俊。梁相思成疾，恨祝无情，恹恹不起。梁母劝慰无用，命梁修书遣书童事久访祝求药。祝得书大恸，割青丝及裤带三尺赠梁作药，梁绝望而死。事久送信与银心，祝英台到梁家吊孝，遭梁母斥责。祝痛不欲生，在灵堂二十四拜哭奠亡灵，梁母怜之。时祝母因婚期已近，遣媒婆追祝英台返家。成亲之日，祝约中途要吊祭梁坟之后才去马家，马俊无奈应允。到梁坟，祝英台哭祭后以钗叩墓门，墓门开，祝跃入坟内。剧本保留了“锦歌”唱多白少、通俗易念的特色，几



乎每一场都有大段独唱或对唱。其中“英台哭灵二十四拜”最为突出，一百多句唱词缠绵悱恻，曲牌使用了芗剧（歌仔戏）的所有哭调，一拜一调，连接紧密和谐，组成了类似曲牌联缀体的成套唱腔。在“安童买菜宴山伯”、“楼台宴请十二盘”等出中，从菜名、菜谱到俗例、俗语都来自闽南特有的民情风俗。“讨药”一出，山伯相思病重，英台剪青丝、割裤带寄赠，也属闽南风俗。全剧情节不同于其他剧种。如英台无父而有母张氏，马俊也同在杭城求学，无“十八相送”，而有游春见景暗喻。“英台祭墓”一出着重表现英台奔丧哭灵。幕表戏尚有“山伯英台游地狱见证前身”、“还魂生子征番”等情节，较有特色的是“山伯相思哭更”，尽情倾吐了梁山伯爱、恨、恋、怨的复杂心情。

1978年，陈德根根据邵江海本、台湾歌仔戏和越剧演出本综合整理了《梁山伯与祝英台》，由漳州市芗剧团演出，在一个剧场曾连续上演三百场。1979年，钱天真、洪彩莲分别扮演祝英台、梁山伯，获得福建省优秀青年演员的称号。福建省戏曲研究所藏有手抄本。

万里侯　　小腔戏传统剧目，又名《怀德招亲》。写后周世宗柴荣因其父被高行周（怀

德父)所杀，旨令赵匡胤率兵缉拿问斩。赵匡胤在燕京遇高怀德，被战败，无奈将胞妹赵美容许配怀德为妻。数年后，高怀德随老母杜氏往京都汴梁践约完婚。一路上，改扮花子，装聋作哑，避过盘查。抵京时，适宋王赵匡胤之母寿诞，郑子明等来庆贺，高怀德扮花子闯府，与门官争吵，后经郑子明引进、劝说，赵遂招高为妹婿。时南唐李孝王三子李豹，欲图不轨，在京都设擂台。高在擂台上打死李豹，为后周立下大功。赵带高见驾请封。不料世宗柴荣仍记仇欲诛，郑子明怒斥之，逼世宗赦之，并封高怀德为南衙万里侯，封杜氏为一品夫人，全家团圆。其中常演的单出有《打王府》、《下棋比武》、《打龙棚》(又名《打擂封侯》)等。《闹院》一出，有不少民间口语，诙谐有趣。小生扮高怀德，正旦扮杜氏，二花扮李豹，三花扮卑田院老三，正生扮赵匡胤，小旦扮赵美容。有光绪二年(1876)的手抄本，为尤溪南芹村小腔戏班传师杨光种手抄，保存在杨曾孙杨宗霖家中。

女运骸 闽剧传统剧目。写春秋时，齐国大夫华周领兵征讨莒国，战死沙场。其妻姜妃姬带婢女玉香，前往寻找丈夫遗骸，归途至龙山遇盗，幸其夫显灵，得以安然脱险(见图)。



剧本早先在闽侯县洪塘乡(今属福州市)做“普渡”时演唱，是儒林班的代表剧目，角色不多，表演精湛，唱词典雅，曾为时人传诵。所用唱腔，含有逗腔十三个曲牌，是儒林班艺徒的必学剧目。1982年，省、市闽剧唱腔会演时，徐小玉曾以清唱剧中唱段获奖。据戏曲史家研究考证，剧本系明末名宦曹学佺所作，流传迄今已有二百多年。清末民初，儒林、平讲、江湖合流成为闽班之后，才渐少演出。

马匹卜换妻 平讲戏剧目。又名《双子会》。据清代“花部”剧目《老少换妻》改编。写寒儒冯四上要娶妻，浪子孝孝为骗其身价银竟将七十岁的老娘诓为十七岁的姑娘出嫁。适同寓客店的马匹卜，已六十三岁，却买个十六岁的李锦花为妻。李不从，欲自缢。为孝孝娘所救。孝孝娘同情李锦花及冯四上二人遭遇，教李盗出卖身契，与冯夜奔。马匹卜醒后，追及二人，扭送县衙。但冯已将卖身契上“卖与马匹卜为妻”添笔画改成“卖与冯四上为妻”。又因马匹卜告状时情急擂破堂鼓，县官断李锦花归冯四上，孝孝娘归马匹卜，并判马赔鼓。

剧本词白通俗，剧中人物以生、旦、丑应工，马匹卜为外扮丑做，是平讲戏前期的“三小戏”。后期从小戏加上头尾发展为大本戏《双子会》，失却喜剧色彩，格调全非。剧本系福安县留洋村八十三岁老艺人王宋周口述、记录，现存宁德地区文化局。

马达加　　闽剧剧目。作者无考。剧情系二十世纪二十年代福州的真人真事。马达加(即满剌加，福州方言译为马达加)是新加坡港口，开埠前是东西方船只在马六甲海峡中的主要泊所。叙满剌加人到福州招募苦力。贫民齐览诗应募前往，其妻毕氏不允，齐诡称去长乐布店帮工，并托里人林二送安家费到家。其妻知情，与林二赶到船上阻之。经林二劝导，夫妻乃一同回家。浪子毛固桂为走南洋，别妻颜氏，亦搭船往马尾。满剌加统领巴白路带毛固桂等人上轮船。毛被赶入舱底，悔恨莫及，投江自尽，适颜氏追至，救之。夫妻相会，同返福州。

此剧最早由平讲班演出。剧本以唱为主，唱词口语化，有嵌花名、路景，还有不少福州俚语。曲牌全是"洋歌"。平讲班演出时，由著名艺人和尚和道士两兄弟主演。剧中"我去马达加，老婆你莫拖，番钱十五块，给你作安家"的唱段，当时在福州相当流行。民国十六年(1927)夏，闽剧四赛乐班第二次到厦门温载河鳌江戏院演出时，因业务需要，由道士重新排练。道士饰毛固桂，名丑唐秀山反串颜氏，彩旦陈杏芬饰暖钗。演出前，名角唐秀山、林赶山、萧梦尘偕同其他艺人敲打"十番"，扛着《马达加》海报上街游行，轰动厦门，戏院座无虚席。为防混乱，三百位特等座另用布条围护。演出后，戏院老板用戏箱装银元抬到戏班，还破例设宴"特赏"。原福州市善传奇闽剧团存有手抄本一册，现存福州市文化局剧目室。

马武捶金砖　　潮剧传统剧目。是花脸的唱工做工戏，由老艺人吴县秋口述。写东汉光武帝刘秀宠爱妃子，沉湎酒色。妃父太师穷凶极恶，被大臣铫期之子铫刚打死。妃谎奏自己被铫期调戏，刘秀不察，欲斩铫期。马武愤慨之余，携钢鞭闯宫评理。刘秀下旨紧闭宫门，马武抡鞭敲打宫门，鞭断，忆起师父嘱言："鞭在人在，鞭断人亡。"一时百感交集，挖宫墙金砖击宫门，诉说昔日追随刘秀往事，后捶击自己脑部，痛斥刘秀身亡。马武至死犹手举金砖，怒目而立。刘秀见状既悔且惭，急赦铫期，哭拜马武。1959年，云霄县潮剧团整理上演，由乌净吴县秋饰马武，参加福建省第三届戏曲观摩演出，受到好评。整理本由福建省戏曲研究所收藏。



六离门　　闽剧剧目。"六离门"系福州民房大门外的六扇矮门，据传系明末洪承畴之母所创。洪承畴降清后，回闽省亲，洪母制"六离门"，以示六亲不认，众叛亲离之意，拒洪于门外，严加训斥后，举火自焚，与之诀绝。1958年，林舒谦以民间传说为素材，写成小戏《洪母》，由福建省闽剧实验剧团演出。黄荫雾导演，洪深饰洪承畴，陈翠兰饰洪母。上演后又多次修改，更名《六离门》，改由生李铭玉饰洪承畴，旦郭西珠饰洪母，严美丽饰洪

妻。表演上突破行当界限，并精心设计唱腔。当洪氏母子等隔着“六离门”相见时，洪母正气凛然，严辞骂贼，洪妻洪子，交相斥责。洪设词诡辩，无以自圆。听这几段唱腔，如饮醇醪，沁人肺腑。1959年，福建省戏曲巡回演出团晋京参加建国十周年献礼，曾在人民大会堂小礼堂演出此剧。剧本由《剧本》月刊发表，上海文化出版社出版单行本。中国京剧院曾移植演出，改名《洪母骂畴》。

王十朋　梨园戏（上路）传统剧目。故事见宋、元南戏《王十朋荆钗记》，写浙江温州府永嘉县书生王十朋，曾与钱贡元之女玉莲订亲。钱家继母朱氏嫌王十朋家穷，有意悔婚。豪族孙汝权央钱玉莲之姑廖厝妈说亲。钱玉莲不从，遭继母辱骂责打。钱贡元虽悯女儿，然惧内，乃暗为之谋。即于王家迎娶之日，使侠义汉“狗屎公”坐新轿，玉莲坐旧轿。孙汝权恃强抢亲，误抢新轿。王十朋娶钱玉莲后往京求名，因生计困难，将妻及母张氏寄于岳家。王中状元后，因劾相拒婚，稽留京师，乃托承局送信回乡接眷。承局投宿孙家，孙汝权窃信，改为休书。钱玉莲接书万分悲痛，因孙又勾结知县一再迫嫁，无奈投江自尽。后遇钱远搭救，收为义女，带往福州上任。钱玉莲投江后，朱氏不容张氏，钱贡元命子钱成伴其进京找王十朋。张氏至京，责王不该弃妻，后经查究，知为孙汝权所害。王出任，路遇钱远。一日，钱玉莲在玄妙观拈香，见一官员貌似其夫王十朋，乃告钱远。钱宴请王，席间行“击鼓催花令”，以荆钗代花。王认出乃其妻之物，睹物思人。钱远以实告之，夫妻团聚。梨园戏演出本中的人物与情节，不少地方独具特色。如钱玉莲之父，一般本子名“流行”，独梨园戏本称钱贡元；钱玉莲之姑，梨园戏本叫廖厝妈，又称廖园，为它本所未见；孙汝权之仆，一般本子都作“朱吉”，独梨园戏本作“吴修”；钱玉莲义父都叫做钱载和，独梨园戏本称钱远；李成舅在《王十朋荆钗记》中是钱流行的家人，由末行扮演，梨园戏本是钱玉莲亲弟，由丑扮演。现存老艺人何淑敏口述本。莆仙戏亦有此剧目，故事基本相同。



王昭君　竹马戏传统剧目。叙汉元帝夜梦越州有美女，乃差毛延寿到越州查访。王昭君获选后，毛延寿因索巨金不遂，乃在王肖像上加“妨夫痣”进帝。帝怒，昭君被禁冷宫。中秋之夜，帝赏月，闻冷宫琵琶声，召见王始知原委，将王赦出冷宫。毛延寿畏罪潜逃，以王图像献番王。番王驱兵陷三关，欲犯帝都，索王和亲。元帝无奈，使宫女乔装代之，为番王识破，进犯愈急。王为社稷黎民计，自愿和番。及见番王说三愿。番王斩毛延寿，并送御弟文龙还汉，王昭君上水楼投水自尽。

此剧用漳浦县方言演唱，曲调多用南曲和民间小调，是竹马戏艺人必学剧目。有老艺人口述记录本，现藏漳浦县文化局。

王魁　梨园戏(上路)传统剧目。故事见唐陈翰《异闻录》、宋■《王魁传》。写妓女谢桂英资助王魁上京应试。王得中状元后,富贵易妻。谢桂英闻讯遣院翁至徐州送书,王负心,扯破书信逐走院翁。浪荡子金蕊乘机讥辱桂英,桂英羞愤万分,挥刀自刎,鬼魂奔徐州,活捉王魁到海神庙对理。伽蓝王以王魁阳寿未终,劝桂英与其和好,谢桂英不从。继判王魁为她设灵位、立牌坊,谢桂英仍不肯,竟拔下伽蓝王胡须。伽蓝王怒,以打下"酆都地狱"、"万世不能超生",迫谢桂英与王魁"团圆"。生扮王魁,大旦扮谢桂英,小旦扮小菊,丑扮金蕊,末扮院翁,外扮伽蓝王,净扮武判,余者由丑末小旦等妆扮。现存有手抄残本"桂英割"、"捉王魁"、"对理"三出及老艺人何淑敏口述本"介绍"、"桂英割"、"走路"、"上庙"、"捉王魁"、"对理"五出。

1959年,剧本经编剧庄长江整理,由福建省梨园戏剧团演出;1978年,庄长江再次整理并导演,由晋江地区梨园戏剧团公演,1979年又吸收其他剧种同名剧目再整理演出。



莆仙戏亦有此剧目。清咸丰年间只演出折戏《敫桂英》,后经文人蒋少琬改为本戏,结局与梨园戏不同。写敫桂英自刎后,亡魂赴徐州,适与金荡同行,敫化丽姝挑逗之。金荡浪子回头,乃避。时有红玉者追负心汉李云,敫教红玉诉诸徐州公堂,王魁反责红玉。敫大怒,迷王本性,判李云领回红玉。后又魂附金荡身上,责王忘恩负义,将其活捉,报了仇怨。莆仙戏观众习惯将此剧分为"上金荡"、"下金荡"。1956年郑明奇整理,由仙游县青年剧团演出。1962年陈文彝也作过整理,由莆田县艺术学校演出。

夫人城　闽剧剧目。1957年,林亨仁据史料编剧。写晋太元三年春,苻坚派苻丕率兵南征襄阳。晋守将朱序寡不敌众,中计被擒。将士推朱母韩氏夫人执掌兵符,韩氏率众筑城固守。苻丕攻城不克,将朱序绑至城下,胁韩氏献城换子。韩夫人大义凛然,严词拒绝。苻丕又佯杀朱序,欲激韩氏出战。韩夫人忍痛坚守,并遣孙女往取救兵。半年后,城中粮绝,援兵未至,韩氏乃集全城军民浴血鏖战,锄奸誓师。正值城破,短兵相接之际,援兵赶到,内外夹攻,大破苻军,保住襄阳。百姓感念韩夫人忠勇,名襄阳为"夫人城"。



1957年，由福州市三赛乐闽剧团首演。刘小琴导演，韩夫人由林依灿、陈赛英分别扮演。1959年，福州闽剧院红旗剧团重新演出，特邀周淑琴扮演韩夫人，参加福建省戏曲汇演，受到好评。福建省文化局将其列为参加建国十周年上京献礼剧目，由省、市闽剧界抽选演员组成福建省闽剧代表队排演，由黄荫雾、刘小琴、黄铭卿、陈春轩等组成导演组。郭西珠扮韩夫人。在京演出时，周恩来、朱德等中央领导先后亲临观看。代表队归途中路经济南、郑州、武汉、南京、上海、杭州、南昌等地巡回演出，受到各地观众好评。1963年，福州闽剧院红旗剧团再度修改重排，林宝英扮演韩夫人。剧团赴汕头、广州等地演出，受到当地及港、澳同胞好评，《羊城晚报》及港、澳报纸均发表剧评和剧照。1980年，福州闽剧院二团亦排练《夫人城》上演。"胁降"一场，长期来被作为招待演出的折戏剧目。1959年剧本由福建人民出版社出版。中国唱片社曾把主要选段灌制唱片发行。

双玉蝉　　闽剧传统剧目。叙曹芳儿十八岁时，其夫沈梦霞尚是襁褓婴儿。只因神人托梦，知系前生未了孽缘，乃从先人之命，课读教夫。后沈高中，一夫多妻共庆团圆。1958年邓超尘改编。写学究曹观澜因感沈东川救命之恩，酒后将女芳儿许配沈子，并以玉蝉为聘。半年后，沈东川病故，遗嘱将子沈梦霞送曹家抚养。当时，曹芳儿已十八岁，沈梦霞尚在襁褓。曹观澜后悔莫及，郁气身亡。曹芳儿几度抗争，欲除婚约，但为族规所不容，被迫忍辱扶养夫婿。沈梦霞稍长，与曹芳儿姐弟相称。后因避乱，暂住其父老友吕翰林府中，吕女碧芸与沈梦霞诗文交往，互相倾慕，私订终身。曹芳儿羞难启齿。后沈梦霞得中状元，竟请旨与吕碧芸完婚。又以恩姐终身不嫁，教己成名，请旨褒扬，奉旨赐"义媲女婴"金匾以示殊荣。曹芳儿面对金匾，悲愤交集，吐露真情后，呕血死于沈梦霞怀抱之中。

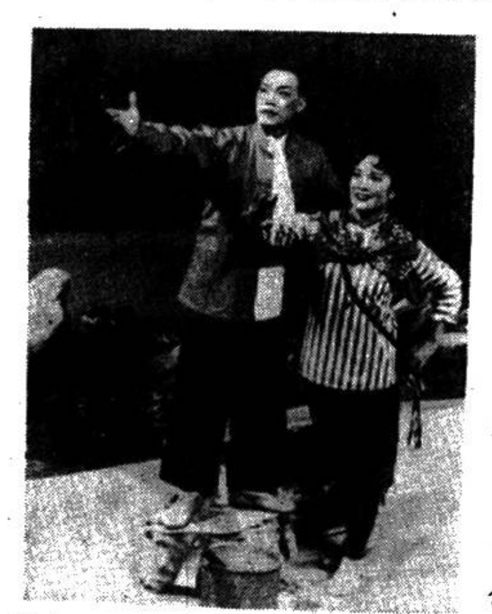


整理本由福州市善传奇闽剧团首演。林超平执导，詹剑峰饰沈梦霞，周淑琴饰曹芳儿。山东、江苏、浙江、江西等地曾相继移植搬演。1959年，甬剧作者王行又据闽剧整理本进行改编，由上海堇岚甬剧团演出。1981年，《中国戏曲曲艺词典》将此剧列为莆仙戏传统剧目，实误。

双考　　芗剧剧目。1956年魏乃聪(执笔)、柯静兴、林耀卿创作。写小学生小勤和小明，利用假日为生产队看场。小明通过考算术、学语文，使妈妈六嫂认识了放鸡吃生产队花生的错误。此剧在戏曲表现现代生活方面作了较好的尝试。如晒谷场放鸡、捉鸡、剥花生壳、扮演老公公游戏等表演，既继承了戏曲传统表演程式，又从人物和生活出发，创造了一些新的程式。全剧载歌载舞，活泼清新，音乐明快，欢乐跳跃，富有乡土气息和儿童情

趣。龙海县芗剧团首演，蔡文真饰小明，陈嫦娥饰小勤，林阿治饰六嫂。后由龙溪专区组织代表队在各县巡回演出，深受群众欢迎。1973年，由南靖县文艺宣传队改名《补课》演出。1974年改名《两朵小葵花》，剧本刊登于《福建文艺》第一期。

双剑春　歌仔戏剧目。1963年，龙海县芗剧二团根据流传闽南的红军游击队长王占春的革命故事，编成芗剧《王占春》演出。1978年，姚溪山、魏乃聪又深入龙岩、漳浦等地搜集材料，创作芗剧《龙岭春晓》，参加福建省现代戏创作剧目调演。后又加工修改成歌仔戏《双剑春》。写三十年代初，活跃在龙岭一带的王剑春游击队，采取"替群众包打天下"的单纯军事行动，未能壮大队伍。后来，王剑春在"古田会议"精神指引下，接受共产党的教育，重回龙岭，发动群众，准备暴动。此时，龙岭又出现一支打着"王剑春"旗号的游击队。经过曲折的斗争，王剑春找到了亦名王剑春的女游击队长王大英，原来就是牺牲了的闽南红军游击队员陆常春的妻子。在王剑春的帮助下，王大英走上正道，壮大了革命力量。他们广泛发动群众，挫败敌人的种种阴谋，取得了武装暴动的胜利，配合红四军攻打漳州。



1979年，剧本由姚溪山、魏乃聪、曾五岳、庄火明重新修改，龙溪地区文化局组织福建省歌仔戏演出团排练。由戴振德饰王剑春，张丹饰王大英，高纯饰林岱珠。林其富、苏宗成编曲，吴海彬、陈松民配器。同年国庆，晋京参加献演。中央有关方面的领导、文艺界知名人士及在京的台湾同胞曾观看演出。文化部献演办公室召开专题座谈会，认为此剧填补了歌仔戏剧种表现农民革命斗争题材的空白。文化部授予创作三等奖、演出三等奖。

专诸刺王僚　潮剧传统剧目。又名《专诸进鲈鱼》。写吴王死后，王位被王僚所夺。公子光为夺回王位，通过伍子胥结交勇士专诸，使专诸藏鱼肠剑于鱼腹，避过搜查，趁饮宴时，刺死王僚，专诸亦罹难。此剧是云霄县潮剧团的保留剧目，由乌净吴县秋饰专诸，重做工，尤以三次进鱼的表演，很有特色。



反五关　闽北四平戏传统剧目。又名《黄飞虎逼反》，故事见《封神榜》。写殷商纣王荒淫无道，迷恋妲已。妲已欲除姜后，暗派姜华行刺纣王，事败，姜华诬系姜后所遣，姜后

被剜双目惨死。太子殷郊、殷洪见母后惨死，怒斩姜华。纣王欲杀二子，天上七仙子派人到法场搭救。妲己害死姜后，又妒元帅黄飞虎之妻贾氏貌美，计使纣王调戏。贾氏不从，坠楼自尽。黄飞虎被迫反出五关，投奔西岐周武王。

此剧代代传演不衰，现存有清同治、光绪年间大花、二花、老旦的脚本和1962年屏南县老艺人陈官瓦、陈官捧、陈官企的口述本。

火烧楼 芗剧传统剧目。写穷书生王三福清明踏青，拾还相府小姐刘月英遗失的金钗，月英感其诚，暗以罗帕相赠。三福因之相思成疾，乃由姑母王雪娥佯卖绒花见月英，代致心曲。月英遂约三福来会。兵部尚书之子陈士元垂涎月英美貌，由其父请旨赐婚，月英兄刘主荣奉父命回家为妹完婚，撞见月英与三福私会，乃将二人禁于楼中，欲待三更放火将其烧死。幸月英之嫂孙玉梅相救，私放二人逃走，然后纵火烧楼。陈士元前来迎娶，主荣要士元将月英灵牌娶回，士元不愿，乃入京诉讼。不久，三福高中，特来拜见主荣，玉梅道出前情，主荣为掩人耳目，认月英为义妹，使其与三福完婚。



故事最早见于锦歌，在闽西、台湾广为流传。民国十二年(1923)之前，台北州新庄郡中南街布袋戏小西园班在关帝庙曾演出此剧。民国十三年，厦门歌仔戏如意社经布袋戏师父简全土传授，上演此剧。民国十七年，如意社在厦门再度演出，由赛月金扮演刘月英，陈宗英扮演王三福。民国二十六年，厦门沦陷，歌仔戏爱莲社由台来厦，改名复兴社，也曾上演，由赛月金饰王三福，柯碧莲饰刘月英。民国二十七年，月中娥由新加坡来厦，加入复兴社后也曾演过此剧。中华人民共和国成立后，洪炳煌根据锦歌老艺人王棕袠和歌仔戏老艺人甘岸口述，剔除原戏封建迷信部分，整理成芗剧上演。后又经颜梓和、林鏨分别整理，成为芗剧的教学剧目。

乌鸦记 闽南四平戏传统剧目。写同安县秀才王子承妻尧氏，颇有姿色，为富户谢琼英所垂涎。谢收买其邻居王大娘，定计灌醉王子承，将毒蛇放在竹管中，插入王子承口中将王咬死。适为伏在屋梁上的小偷乌龟窥见，并拾回竹管，誓不娶妻。同安县令朱元清下乡路上，遇乌鸦三次拦路，疑之，派随从跟踪到王墓前。随从见尧氏祭墓时露出红裙，乃追问死者情形，反被诬为调戏。泉州知府郭昌寿，限令朱元清七天内查清真相。朱元清乔装暗访，巧遇乌龟，得悉真情，乃令人开棺验尸，真相大白。谢与尧氏终于伏法。乌龟获赏白银，并录用为衙役。

凤冠梦 高甲戏剧目。原名《凤冠讼》。1982年春，诸葛辂据《古今小说》卷四十《沈

小霞相会出师表》一文编写。叙明嘉靖年间，知县李元顺醉骂严嵩，被监察御史沈炼误认为“忠义有识”之士，荐任吏部郎中。李趁机将女月娥许聘沈子少卿。后因沈炼劾奏严嵩，全家入狱。李又逼沈少卿退婚，将女改许严嵩做孙媳，因得严嵩保荐，晋升吏部侍郎。沈少卿遭追缉，被渔民李伯父女所救，与渔女李春娘两相敬爱，并于赴试前夕订下终身。未几严家遭贬，沈炼出狱，少卿高中状元。李又弃严附沈，矢口不认退婚之事，于是出现“凤冠三讼”，李春娘与少卿终成眷属。1982年5月由安溪县高甲戏剧团演出。剧中小旦扮春娘，花旦扮李月娥，彩旦扮李夫人，生扮沈少卿，老生扮李伯、邹应龙，官袍丑扮李元顺、张一同、吴乙九、赵基。其中傀儡丑扮四个吹鼓手吹奏迎送，妙趣横生，充分发挥了高甲戏丑脚表演艺术。

目连　莆仙戏传统剧目。故事见《佛说盂兰盆经》和《佛说报恩奉公瓦经》。写目连（罗卜）一家持戒礼佛，父傅相积善好施，后骑鹤上西天；母刘四真听从恶弟刘贾之言，毁戒开荤，坠入十八层地狱。目连尽孝历劫，杖开地狱之门，超度母亲。全剧不分场，需演三天三夜。第一天演傅相布施供佛，第二天演五鬼捉刘氏，第三天演目连救母。每天都穿插一些插科打诨和民间技艺，如鹤舞、弄狮弄虎、哑子背疯婆、高脚鬼成亲、哑子卜算、大哥（白无常）砍头、二使脱衫等等。莆田、仙游二地演出习俗稍有不同，莆田白天演目连，晚上演散戏，仙游则相反。此剧的曲牌不同于一般剧目，即使相同的曲牌，其唱法也异样。后台乐器只用大鼓与笛管，不用阴阳槌，锣鼓点较特殊。剧中有许多特殊表演，如“刘贾拜”、“刘四真坐轿”、“银奴吊”、“十八叉”、“十八拷”、“十八啄”、“十八弄”、“十八乒”等等。扮演脚色需二十四名，全为男演员。其中演目连者必须一脉师承。师傅只能传授一个徒弟，除了传授演技之外，还要传授“咒语”、“戒律”。徒弟在学艺之前，必先向师傅发誓：师傅在世时，不得再传他人；师傅逝世后，传徒也以一人为限。莆田扮目连者，清同治年间为九如班（鼓槌六）的陈妹生（灵川人）。宣统三年，妹生传给万福班（保十六）的陈春（西天尾人）。民国初，妹生又应仙游之聘，传与生表。妹生逝世后，陈春传与福顺班的黄秋花。秋花早亡，陈春又传与新如意班（后为益华凤）黄金春。仙游县饰目连者清末为吴文杰，以后吴传与聚云楼班的林金瑞，林又传与新玉和班的傅清连。1961至1962年8月，因调查莆仙戏历史的需要，曾在福州和莆田两次组织仙游县鲤声剧团和莆田县名老艺人在内部演出，供学术性讨论。在莆田演出时，目连由黄金春扮演，刘四真由车盛春扮演，刘贾由萧开基扮演，银奴由福生扮演，金奴由陈细毯扮演。司鼓：秋兰、雷澄清、萧文铸。乐师：郑洪恩、乌良。1956年莆田县从民间搜集一种未见



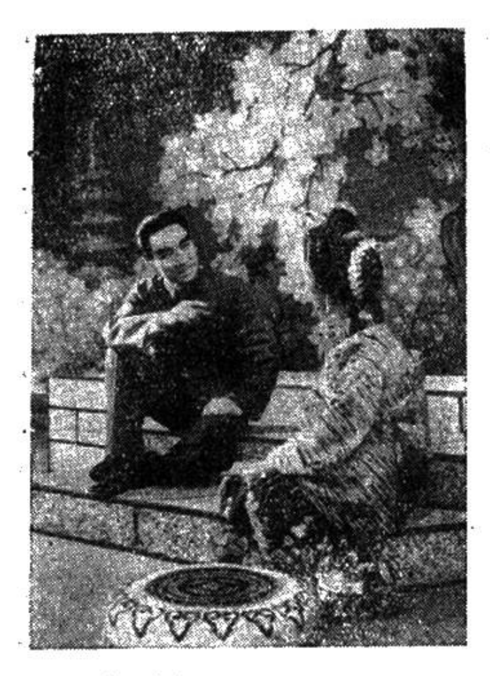
演出的目连戏，戏名《傅天斗》，从目连曾祖父傅天斗写起，共四本，三十六场，可演四天。加上《目连救母》，共演七天。

叶里　　莆仙戏传统剧目。又名《叶里娘》、《翁懿娘》。写宋景定年间，翰林编修叶里，因劾贾似道获罪，将问斩。叶妻翁懿娘刺血上疏，乞代夫死。帝准奏，命贾似道监斩。贾太后怜其志，颁旨阻刑，并赦叶里夫妇无罪。此剧以做工见长。民国初，莆田县富春楼班老旦黄训，以擅演翁懿娘而闻名。他扮演翁懿娘表演细腻，如"刺血写本"一场，翁在灯下拔钗刺臂，以指蘸血写本，出门时恐被翁姑发觉，暗启门扉，用虚拟动作轻拨门闩，蹲身把门扇搬开，轻轻转动，表演细致，富有生活气息。又如走上御街和击鼓鸣冤时，运用莆仙戏特有科介"扫地裙"，套以摇步、蹀步、碎步，一路上通过跌、颠、整衣、挽发、牵袖遮面和双膝半屈的表演，形象地表现出官家少夫人仓皇急切又怕抛头露面的心情。到午门前，举手欲取鼓槌，突被御林军喝退，吓得双手在耳边颤抖，双脚半屈后退倒行，如此三次，最后下决心捡绳攀上鼓架擂鼓，被卫士踢下丹墀，此时用趴倒动作从高处跌下，裙既不能绊脚，又要盖脚，很见功夫。此剧是莆仙戏戏班的必演剧目。中华人民共和国成立后很少演出，其演技濒临失传。

东山少年　　潮剧剧目。1958年，许笠夫根据1953年东山岛保卫战中儿童对敌斗争的真实事迹编写。叙1953年7月16日，国民党军队为配合美帝侵朝战争，公然窜犯东山岛，我军诱敌深入，坚守高地待援。十六岁的女共青团员曾秀英，经区委批准，带领一支少先队留岛对敌展开政治斗争。他们在刺刀、皮鞭、糖果、金钱面前，机智而巧妙地与敌周旋。当我伤员被发现的危急关头，秀英为掩护伤员脱险，毅然挺身而出，遭敌逮捕。我军英勇反击，全歼敌军，救出秀英。秀英立功后，被选为出席世界青年联欢节代表。剧中主角曾秀英的原型人物林东秀，因功被选为中国青年代表，于1955年出席在波兰首都华沙举行的世界青年联欢节。东山县潮剧团演出，董发培导演，曾秀英由林美英扮演。1964年参加福建省第三届戏曲现代戏观摩演出。



东邻女　　京剧剧目。1980年4月，林戈明根据日本《朝日新闻》记者访问松崎君代及有关周恩来总理关怀日本乒乓球运动员的一篇新闻敷衍成剧。写东京某电器公司的总工程师松崎仪南，其妻松崎昭子是演员，患有"健康不育症"，结婚七年不育，全家暗中苦恼。不久，昭子随剧团到中国首都，周恩来在观看排戏时，敏锐地发现昭子内心的隐痛，十分关切，立即选调三名有成就的中医师，治愈了昭子的病症。一年后，昭子育一男孩，全家



对周恩来无限感激。但正当他按照中国风俗为孩子举行"满月"喜庆时，周恩来与世长辞的噩耗传到日本。昭子阖家如雷击顶，立即奔往海边遥祭，表示对这位世界伟人衷心感戴和无比怀念。同年10月，由福建省京剧团演出，王兰秋导演。12月参加福建省第四届戏曲现代戏会演，获演出奖，王兰秋、黄山、林庆华获音乐设计奖，童均获舞台美术设计奖，葛韶英、谷鸿麟、程秀华获演员奖。1981年10月，赴京参加文化部主办的1981年戏曲现代戏汇报演出，获奖状和奖金。回省途中，在上海作短期公演。京、沪文艺界人士分别举行了专题座谈，称赞"是来自东海之滨的一朵水仙花"，"在戏曲改革方面迈出了一步"。尤其是音乐方面的改革与探索，引起了省内外戏曲音乐工作者的注意。中国艺术研究院戏曲研究所、福建省戏曲研究所曾先后举行座谈，认为它"为京剧音乐发展提供了经验"。

1981年12月福建省人民政府为剧团举行双丰收庆祝大会，表彰了《东邻女》创作和演出的成功，并授主演姜淑云以"优秀青年演员"称号。中国戏剧出版社出版了剧本和连环画，福建省广播电台和电视台先后进行了录音和录像。剧本发表于《福建戏剧》1981年增刊《新花》上。舞台美术设计参加了1982年全国舞台美术展览。

节义锁　　潮剧剧目。1963年，许育义据潮剧传统剧目《卖什货》，并参照芗剧（歌仔戏）传统剧目《什货记》整理改编。写明永乐年间，淮阳李为孝幼与相国女崔德贞有婚约，因家遭变故，携弟为贤往苏州投岳家未遇，寄寓姨家，靠卖什货为生。为孝得病，为贤不久迫于生计，挑兄担上街叫卖。一日经崔府花园，遇德贞及婢女吟花，崔误为未婚夫，乃和诗赠银。未几，为孝病笃，其姨往相府借女冲喜。相国崔忠礼碍于礼教，勉从。不料冲喜之时，为孝却已身亡，灵堂捧牌成亲，德贞始知花园相会者是小叔。她只好将情种深埋心底，期望开花结果，遂精心服侍为贤攻读。三年后，为贤一举成名，请旨为嫂旌表，敕封德贞为一品节义夫人，御赐凤冠霞帔，德贞悲愤交集。讵料朝廷得悉，德贞正当妙龄，为正民风，立闺范，竟命崔忠礼赍旨，赐宝剑、红绫、药酒，令德贞完节。德贞临死痛诉衷情，为贤一梦方醒。一对相亲不能相爱的情人，终为吃人的封建礼教吞噬。1981年，再度修改，由诏安县潮剧团排练上演。此剧以青衣、小生、老生应工。音乐发扬了潮剧的传统唱腔特点，尤以四、五两场，运用缠绵委婉的唱腔，抒发感情，催人泪下。曾参加福建省1981年创作剧目调演，获剧本创作三等奖，音乐设计奖，演员陈月清、李国胜也获得演员奖。

白云山上货郎担　　平讲戏剧目。又名《在山路上》。陈桂寿根据福安县穆阳镇真人真事编剧。写长年奔走于白云山的老货郎担灿佛伯，为赶往外岗一带送货，将里岗生产队

托购的秧田除虫药，转托邻村农民光华代送。光华见天气忽变，恐辗转送药不及，便赶在雨前，主动给里岗队秧田施药。里岗队不知，派畲姑兰妹下乡讨药。灿俤伯也以为光华误事，找寻光华索药。光华听说兰妹下山，也忙下山追赶。雨中山路，三人互相追赶，产生一连串喜剧冲突。1963年，福安县穆阳镇业余剧团首演。剧本改名《在山路上》在福建省工会《职工文艺》上刊登。1964年，由福安县闽剧团排演。同年参加福建省第三届戏曲现代戏会演，剧中灿俤伯改为祥俤伯。演出后，对平讲戏编演现代戏产生了一定的影响。

加令记　芗剧剧目。取材于漳州民间故事和锦歌说唱。1954年，经龙溪专区剧目工作组集体讨论，由陈波弥、王游治、朱荑执笔创作。写清末漳州府卖豆腐小贩陈杉所养一只"加令"(八哥鸟)，通人性、会说话，深受陈爱。一日，加令见奸商范有记父子欺凌陈杉，很是不平，遂夜入范家，叼走整盘纹银扔在溪里。范家失银后，父疑子，子疑母。加令乘机引逗范家互相打闹。范子为捉加令，火烧蔗园，惹得七社蔗民联名控告。龙溪县令洪某受贿曲判，加令巧施妙计，戏闹公堂，逼使吝啬成性的范有记倾家荡产。洪县令之女梅枝聪慧贤淑，加令托月老，指点梅枝嫁与陈杉，并叼走金钗为信物。县令信以为真，张榜寻钗认婿，又把陈杉误认宦门子弟，曲意奉承，出尽丑态。当老实的陈杉说出"还钗"原由时，县令当即翻脸，欲以盗钗问罪。情急之间，加令假托城隍，令陈杉与梅枝成亲，逼县令剪发拔须，等待上司降罪。



1959年，剧本由漳州市芗剧团演出，参加福建省第三届戏曲观摩会演获得好评。1960年，列入《福建地方戏曲丛书》，由福建人民出版社出版。同年，龙溪专区芗剧团带此剧参加全国巡回演出。1979年，龙溪地区组织福建省歌仔戏演出团，赴京参加庆祝建国三十周年献演，曾演出其中《盗银》一折。

古田案　闽剧剧目。别名《华山杀番》。民国五年(1916)，郭吉官、李挺元据清光绪二十一年(1895)古田县义士叶蝴蝶率众焚毁华山教堂，伤毙英国教士史荦伯等人的真实事件(见《福建通志・外交卷》、《古田县志・外交卷》)创作。写外国教士在古田县欺凌中国人民，义士叶蝴蝶以"菜会"为名聚众举义，赴华山教堂"驳教"，怒毙教士。清廷大为震惊，急饬福州知府查办，滥杀无辜百姓二十余人。义民欲再次复仇，叶蝴蝶涕泣申言：聚义杀番，原为同胞出气，如今累及乡亲，于心难安，决意挺身而出，以免株连无辜。遂与张捷、陈遂、刘师正诸人毅然投案。福州知府秦炳直感叶等忠义，在刑场挥泪话别。民国初由宝发班演出，唱腔全用"洋歌"。后由艺人李宝魁将剧本传到整天然班演出，周立钗(文武生)饰叶蝴蝶，石务世(丑)饰陈遂，周基姆饰刘师正，杨阿俤饰张捷，陈金湘饰知府，王依命饰教

徒李光性，陈培基饰女教徒杨玉贞。1959年，剧本收在《福建戏曲传统剧目选集》闽剧第二集。《闽剧的研究》、《八闽纵横》及《福州地方志》中均有介绍。

台民泪 芗剧剧目。1951年，芗剧老艺人据民国三十六年(1947)发生的“二·二八”事件为素材编剧。写台民杨文龙父母双亡，与妹金凤卖花为生。一日，卖花时，金凤遭国民党兵痞侮辱，走投无路，跳潭自杀，文龙愤与兵痞抗争，寡不敌众，在危急关头，幸被黄金彪、黄芍药父女所救。后来黄招文龙为婿。当时台湾街头，一卖香烟小贩被美军打死，市民哗然，但国民党士兵对美军暴行不加制止，反而镇压抗议的群众。2月28日，文龙带领群众到台湾省府进行抗议，并组织武装起义。黄捐款赞助，遭台湾省府血腥镇压。文龙带领妻子脱离虎口，远航而去。1951年，由漳州实验芗剧团(后改龙溪专区芗剧团)首演。赛月金导演并参加演出，很受观众欢迎。在诏安县农村曾激发了广大农民的爱国热情，当场捐款购买飞机大炮，支援抗美援朝。

甘国宝 闽剧传统剧目。甘国宝系古田人，清雍正年间以武进士出仕，累官至总兵、提督，有政声，台湾建有甘总兵祠。清末屏南县(原属古田县)某文人因祖辈与甘家有隙，作福州评话《玉持刀》谤之。故事与甘生平相去甚远，但因情节动人，在福州方言地区广为流传。民国十年(1921)，福州李挺元将《玉持刀》改编为闽剧连台本戏《甘国宝》，共四本。叙甘国宝系白虎星下凡，幼家贫，从福州纪云斋鞋铺王成学艺，因嗜赌偷钱几被其父打死，幸王成救免。甘悔悟后欲往台湾投军，向姨表姐王莲莲求贷盘川。王不借反加奚落，甘赖王成解囊才得成行。临行时，表姐廖雪娇见其有上进心，赠玉持刀托付终身。甘抵台后栖身妓院，认识义妓秀秀，后投千总刘琼帐下。不久，廖雪娇亦赴台寻找甘国宝，几被刘琼所赚，幸秀秀密告，被甘救脱。刘琼欲加害甘，适倭寇入侵，刘临阵脱逃被镇台吴良琛削职；甘退敌立功，擢升千总，刘控诸和珅。甘受南训蒙命，携摺赴江南寻找刘庸代吴良琛辩冤，路经福州时，佯装落魄，见莲莲，一场盘答，针锋相对。时乾隆微服南行，被围铜家村，赖甘救驾。甘太后知甘国宝为古田甘氏后裔后，认为姑侄，迫乾隆“一日十三升”，擢甘国宝为九门提督，并迎娶廖雪娇。此时，莲莲之夫郑诚因嫖妓与和珅义儿白水争风吃醋，被诬入狱。莲莲控告无门，经王成指点，悔悟前非，乃背外祖母灵牌，一路拜香进京向甘赔罪求援。经廖雪娇劝说，甘捐弃前嫌，请旨征剿白水村，擒拿白水，搭救郑诚。

民国十一年由闽班旧赛乐首演。薛良藩饰王莲莲，林金官饰甘国宝。民国十九年，闽班新国风亦排练演出，由林逸豹饰甘国宝，王铭卿饰王莲莲。王铭卿在“盘答”时所唱〔双蝴蝶〕至今脍炙人口。民国三十一年，闽班众星剧社再度上演，卖座仍不衰。中华人民共和国成立后，一度停演。1956年，邓超尘、唐汉斌整理成连台本戏，共四本，由福州市善传奇闽剧团演出。同时欧天海亦作整理(仅上集)，由福州市赛天然闽剧团演出。两团竞演，观众争相观看。1979年，陈德音又重新整理，由连江县闽剧团上演，仍受观众欢迎。

打洞结拜　闽西汉剧传统剧目。又名《雷神洞》，是《千里送京娘》中的首出。写赵匡胤在家乡仗义杀人，后到其叔出家的清幽观避难。一日，在观内游览时，闻雷神洞内有人啼哭，乃破门救出一女子。经盘问，知其亦姓赵，名京娘，被强人抢来藏在洞中，赵匡胤出于侠义，与京娘结拜兄妹，并亲送回乡。此剧以红净和花旦应工，充分发挥了闽西汉剧红净特殊的发音和演唱技巧。花旦的唱腔板式也很丰富，发展了不少花腔，深受观众喜爱，成为闽西汉剧的"看家戏"及教学的必授剧目。



汉宫梦　闽剧剧目。1978年，吴金泰、刘舜耕据《史记》等有关刘邦生前立储、吕氏篡权的史实编剧。写汉高祖刘邦晚年欲立戚夫人所生之子如意为储君，群臣则以"立嫡以长"，拥戴吕后所生的长子刘盈。刘邦一死，刘盈即位，却成吕后手中的傀儡。吕后为建立吕家天下，迫害戚夫人及如意，又排斥功臣宿将。后来陆贾说动周勃、陈平，利用宫廷宴会由刘章刺吕琪，发动了对吕后及其一伙的夺权斗争，吕氏王朝终告覆灭。



同年由平潭县闽剧团演出，王青仁、林友泉、郑振远导演，翁祖梨、王则民作曲，汪德珠饰吕后，林玉枝饰戚夫人。此剧剧情动人，唱腔优美，尤以戚夫人在"寒宫血泪"一场中的长段唱腔，婉转深沉，催人泪下。在平潭及邻县上演后风靡一时。同年秋晋省演出，仅在一个剧场连续演出两个月，爆满五十余场。

合刀记　大腔戏传统剧目。又名《双剑记》，为明传奇《白兔记》的续本。写后晋高祖石敬塘在位时，刘知远受封为二千岁。某日，刘承祐、娄英（西番王娄凯之女）同时在两地为其父做寿。是夜，一仙人暗中分赠天书、宝刀，欲撮其联姻。后娄凯反晋，承祐领兵出战。阵上，娄英慕承祐少年英俊，用计擒其回营，在"冷房"中，二人双刀合对，知是天意，私下结成良缘。后晋高祖闻知大怒，捕刘知远全家问斩。三千岁郭威闻讯，赶赴刑场阻刑，并上殿逼赦知远。后知远挂帅征番，娄凯归降，高祖时已年迈，让位于刘，改晋为汉。承祐、娄英当殿完婚，合家团圆。

此剧共三十五出，其结构仍保留宋、元南戏和明传奇副末登场格式。剧中刘承祐、娄英分别由小生、小旦应工。刘知远、娄凯、郭威、石敬塘分别由正生、大花、二花、老生应工。

尤溪县黄龙大腔戏业余剧团老艺人萧春山有藏本。

刘大本 梨园戏（下南）传统剧目。写江南秀才陈可忠，向皇亲刘大本（宋仁宗表兄）借银十两殡葬父母。刘大本欲谋其妻田氏为妾，将借银改为五十两。陈可忠逃离家乡，路遇包公，拦舆告状。包公微服察访，恰遇田氏被大本差人带入刘府，即冒称与田氏为姑表亲，随之入府，为其说情。刘大本拷打包公，禁之水牢，得赵大母子救出。包公命李虎捉拿刘大本，反被刘扣押。包公假意登门赔情，刘大本不知是计，送出府门，为伏兵所擒，押赴京师面君问罪。据老艺人口传，此剧尚有下半部的戏，叙述大本被解赴京师，仁宗袒护释放。陈可忠赴试在京，被大本捉去挖目报仇，后由包公再次擒拿刘大本治罪等情节。



包公由生行应工。其他脚色是：刘大本净扮，张龙外扮，李虎丑扮，陈可忠末扮，田氏旦扮，赵母吴氏贴扮，余者由净、丑、末、外兼扮。赵母吴氏是为梨园戏“四块白裙”之一。剧中“落牢”一出，以赵母吴氏为主，有大段唱腔，高亢昂扬，紧张激越。

旧抄残本有“包拯上任”、“遣赵大”、“讨银”、“入刘府”、“落牢”、“举笼仔”、“开衙门”、“打校尉”，经许志仁口述增补“换服”、“拿大本”共十出。中华人民共和国成立后，林任生据梨园戏传统抄本整理为《包公智拿刘大本》，由福建省梨园戏剧团演出。

刘文良 梨园戏（上路）传统剧目。故事见宋、元南戏《刘文龙》（闽南方言“良”与“龙”谐音）。写汉朝邓州南阳人刘文良娶妻萧氏，成亲三日后进京应试，高中状元。丞相曹子敬因刘拒绝招婿，心怀不满，上本保奏刘送王昭君出塞和番。刘至匈奴，被单于招为驸马。刘与明辉公主成亲十八载，常思念家园，郁郁寡欢。明辉公主知情后，偷赠宝马，诈传旨意，私放刘回朝。刘入朝复命，候旨三年，汉王封之为邓州太守兼二十郡巡检使，恩准返里省亲。刘家乡有宋忠者，欲谋萧氏，唆使刘父母迫其改嫁。萧氏欲投河自尽，幸为仙人搭救，并告知刘实情。恰刘返里，行至洗马河，萧氏未认出丈夫。刘假劝其从翁姑之命改嫁，遭萧氏抢白。待刘回至家中，以菱花宝镜、荆钗、绣鞋三件信物为凭，一家相认团圆。生扮刘文良，大旦扮萧氏，二架旦扮明辉公主，外扮刘清（文良父），丑扮介氏（文良母），外扮仙人。有梨园戏老艺人何淑敏口述本，现存“上厅”、“和番”、“放马



走”、“大同关”、“洗马河”、“相认”等六出。上半部有脱漏。

莆仙戏亦有此剧目，名为《刘文龙》，故事内容与梨园戏近似。

朱文走鬼　梨园戏(上路)传统剧目。叙北宋时，西京书生朱文，父母双亡，只身往东京投亲，途中寓宿王行首客店。王行首养女一掇(粒)金早夭。夜里，一掇(粒)金鬼魂至朱文住处，叩门进房借火，继以求学曲词缠住朱文，从而互生爱慕，私订终身。临别时，一掇(粒)金以存有五百文太平钱的白牡丹绣箧相赠，作为信物。翌日，王行首夫妇请朱文试茶。朱文以五百文太平钱作礼，取钱时将绣箧遗落在地上。王行首妻拾得绣箧，认出是亡女随葬品，乃疑朱文盗墓，欲捉送官府，朱文告以实情。王行首告知一掇(粒)金早已亡故，并领朱文认真容。朱文惊慌而逃，被一掇(粒)金鬼魂追上，责其负义，并设法使朱文释疑，和好如初。剧中生扮朱文，旦扮一掇(粒)金，末扮王行首，丑扮王妻。



中华人民共和国成立后，经林任生、施培植整理，把一掇(粒)金的鬼魂改为活人，增写了王行首追养女一掇(粒)金卖唱，遭拒绝，以及王行首夫妇以鬼魂哄欺朱文，最后被一掇(粒)金戳穿，二人相偕回西京等情节。由福建省闽南戏实验剧团首演。1955年与1959年，曾两度晋京演出，甚受好评。1980年，晋江地区梨园戏剧团带往香港公演。剧本发表于《福建戏剧》1960年第八期。有清道光年间手抄本，现存福建省梨园戏实验剧团。

朱弁　梨园戏(小梨园)传统剧目。写宋时朱弁中状元，力主抗金，秦桧谋害之，以文官带兵抗金。朱被兀术所擒，送往冷山。路过西楼，兀术女雪花公主见之，爱其才貌，求父释放。后求婚遭拒，结为兄妹。朱发妻王氏，生一子，兵乱，弃子扶姑外逃，子为包存仁拾养，名梦麟。朱困金十六年，兀术感其忠，释之回国，公主长亭送别。朱回国，其子已中状元，父子相认，受宋王褒封，雪花亦欣然归宋。

梨园戏存蔡尤本、刘玉鉴口述记录本十一出，其中“裁衣”、“花娇报”、“公主别”为最精彩的场口，常作单折戏演出。尚有“上冷山”一出已佚。1957年剧本经林任生整理，由福建省梨园戏剧团演出。1959年再次整理为《朱弁冷山记》，弃掉朱妻一线，突出朱弁的爱国气节，使主题更为集中凝炼。同年10月，赴京参加建国十周年献演。1962年赴深圳公演。1981年赴香港演出，尤以“公主别”一出获得好评。剧本已由福建人民出版社出版。

莆仙戏亦有此剧目，名为《朱弁还朝》，剧情与梨园戏基本相似。

朱寿昌　梨园戏(上路)传统剧目。故事见宋人笔记《梦溪笔谈》、《东轩笔录》、《吹

剑录》等。写北宋熙宁年间，扬州天长人朱寿昌官居廊州太守，命安童搬请夫人曹端容来廊州团聚。曹端容途遇李推在道旁哭泣，询问之下，知为朱家老仆，携之同行。既见朱，李推将其生母刘瑞姿，为其父原配赵氏所逐之事告之。朱知情后念母心切，弃官寻访。朱生母刘氏被逐后，流落同州，改嫁店主魏景，生魏孝。魏景死，母子砍柴度日，相依为命。朱寻母至朝天宫，天后感其孝义，暗中促刘氏挑柴入同州贩卖，在"灵恩亭"(即"冷温亭")逢雨滑倒。朱扶之入内，动问之后，知系生母，母子相认。

现存何淑敏口述本，保留较多"上路"各行当的表演艺术。如"遇李"、"辨李"是有名的老末戏；"卖饼"是富有特色的丑脚戏；"过险径"是生旦的做工戏；"跋柴"是有名的老贴戏，乃梨园戏"四块白裙"(即四出有大段唱的老贴戏)之一。1954年，林任生剔除了原著中的某些迷信因素，将"跋柴"一出整理为《灵恩亭》，由福建省闽南戏实验剧团演出。同年11月参加华东区戏曲观摩演出，获得好评。

齐王哭殿　闽西汉剧传统剧目。写春秋齐景公时，王后钟无盐被景公赐死。七年后，各处王子反，鲁、秦等国亦发兵来犯，齐廷危在旦夕。景公令人上殿擂鼓鼓不响，敲钟钟不鸣。于是提出能抗敌卫国者，愿将江山与之平分，但仍无人敢挂帅御敌。后召老臣田婴共商退兵之计，田婴嘲讽景公后，取出钟无盐七年前留下的一个锦囊，内有一偈曰："金字童作伴，良女并相连，怍字去穿心，葉字去草根"，暗喻"鍾娘在世"四字。景公大喜，即与田婴前往国老花园寻访钟无盐，请她挂帅出兵。演出时，齐景公是老生跨丑，老生扮田婴。剧中齐王的表演极其夸张滑稽。福建省艺术学校龙岩地区汉剧班有存本。

许仙谢医　高甲戏剧目。1960年，王冬青根据传统剧目《许仙说谢》改编。写许仙受法海之骗，与妻子分离。后许仙得病，郎中徐乾为之诊治。许病愈往谢徐，徐告明治病灵药乃他人所赠。许乃随徐前去谢医，不料赠药者竟是妻子白素贞，许惊怖欲逃，被徐阻拦，从中说合。白向他倾诉恩爱离情，许深为感动，夫妻尽释前嫌，重归于好，并双双感谢徐乾大德。



1961年，由泉州市高甲戏剧团上演。许仰川饰徐乾，陈子固饰许仙，董仁雪饰白素贞，苏燕玉饰小青。徐乾虽以长衫丑应工，但在表演上不囿于传统的行当程式，甚至采用话剧踱步来表现人物思索。白素贞的闺门旦及小青的小旦也突破原有的行当表演程式，吸收花旦泼辣的表演手法。1962年曾赴京演出，剧本在《剧本》月刊上发表。1982年赴香港演出，亦受欢迎。现列为福建省艺术学校高甲戏教材，为学员必学的传统剧目之一。

伍老与周良显　闽剧传统剧目。二十世纪二十年代，严天铎据清代福建长泰十八

命冤案（清朝四大案之一）及福州金星五闹灯会的真实事件和当时流行的民谣编剧。写清乾隆时，福建布政司伍三达倚娈童周良显为心腹，姜良、陈卫成为爪牙，贪赃枉法。乾隆皇帝四十寿诞时，伍以金龙船进贡，被擢为闽浙总督，威焰更盛。时晋江县卓、甘两姓因争水械斗，甘姓被打死十八条人命，鸣之于官。卓姓推卓天天赴福州，以一百万两银经周良显分贿阖城官员，欲消此案，独福州知府祝光明拒贿。周良显以金脸盆贿抚台浦霖妻，致甘姓冤不能伸，以致有"福建欲升平，要除四个人，伍老、周良显，姜良、陈卫成"之民谣。乾隆寿诞之日，市民奉命迎灯志庆，中有四盏灯循序游行：一是五个道士斜戴道冠；二是两头狮子耍一金钱；三是两座平台，黑暗无光；四是一支蜡烛，火焰熊熊。有金星五者，虽系赌徒，但为人豪爽，仗义疏财，出而讲解云：四盏灯依序是"五道（指五个道台）冠（官）不正，双狮（狮、司谐音，指藩、臬两司）只要钱，两台（抚台、镇台）皆黑暗，唯有烛（烛、祝谐音）光明。"市民大哗，官府震惊。周良显率差急捕金星五下狱，被处站笼之刑。幸金星五把兄弟李梦熊京试高中，钦差来闽审理此案，救了金星五，惩办卓天天，处斩周良显，浦霖畏罪吞金自杀，伍三达解京治罪，祝光明被委重任。



此剧由闽班庆乐然首演。时因福州一洋人办企业发生工伤事故，中国民工死二十人。政府懦弱无能，不敢交涉，群情愤懑。适福州演出《伍老与周良显》，更激起市民共鸣，人人争看，轰动福州。1953年，林亨仁据传统剧本改为《闹灯会》，以长泰县命案为核心，官府受贿为主线，金星五借迎灯揭内幕，斗奸佞为结局。由福州市新赛乐闽剧团演出，很受欢迎。1981年南平市闽剧团陈冷摘取传统剧本的事件和主要人物，整理为《斩浦霖》（见上图），侧重揭露官府黑暗及浦霖由清官堕落为赃官的过程，立意较深，曾参加福建省1981年创作剧目调演，获剧本创作二等奖及演出三等奖，演员李少尘、林德禧获演员奖。

安安寻母　芗剧传统剧目。本戏《面线冤》中一折，故事见明传奇《跃鲤记》。芗剧老艺人邵江海改编。写姜诗妻庞三春被婆婆逐出家门，寄居尼庵，仍克尽节孝，后感动婆婆，一家团圆。1979年，陈开曦重新整理，由龙溪地区组织福建省歌仔戏演出团带往北京，参加建国三十周年献礼演出。整理本主要写姜诗从母命休黜庞三春后，其子安安在尼庵寻到母亲，哭求三春回家。庞氏慑于封建宗法，不敢认子，只是含悲忍痛，劝安安回家。此剧是一折唱功戏，比较集中地运用芗剧（歌仔戏）诸种"哭调"来刻画人物的性格。纪招治饰庞三春，钟婉娥饰安安。

红色风暴　京剧剧目。1958年6月由曼庄、葛次江、戈明据中国青年艺术剧院同名话剧改编。写民国十二年（1923）京汉铁路工人在共产党员施洋、林祥谦的领导下成立工

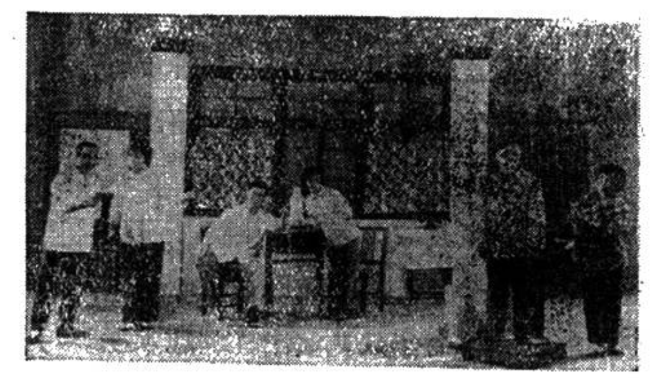


会，军阀吴佩孚派军警阻挠破坏，工人冲进会场，宣布工会成立。军阀与英、美两国领事密谋后，决定武力镇压，制造了2月7日的大屠杀。总工会决定京汉铁路全线罢工。这时南北交通和军运全部停顿，吴佩孚逮捕江岸工会主席林祥谦，逼他下令复工，林祥谦严辞坚拒，慷慨就义。

此剧是福建省京剧团上演的第一个现代戏，表演艺术有所革新。在福州上演五十多场。许多工厂企业争相组织观看，观后纷纷进行座谈，要学习林祥谦的斗争精神。1958年7月，参加福建省第二届戏曲现代剧目会演，《福建日报》、《福建戏剧》相继刊登剧照和评介文章。

红顶扫马屎 莆仙戏剧目。宣统元年(1909)，叶滋华有感于时弊而作。写八国联军侵华，北京沦陷。清廷一品大臣，红顶补褂，骑马经过租界，马遗屎于地，被一侵略军士兵看见，驱迫他在大街上打扫马屎。“红顶”还得向洋兵打躬作揖，赔礼道歉。当时，作者适与学界同仁组织新舞台班，此剧曾由新舞台第二班演出，是莆田县第一个上演的时装戏。因揭露清廷腐败，激发了人民爱国抗侮之心。演出时，戏中具有革新之象，故被时人号为“学堂戏”。当时保守派曾撰联讽之曰：“度世先生不离古，学堂戏子亦维新。”

红桥 闽剧剧目。1964年，卓青、郑长谋、黄彬根据福州市北大食杂店从外号“摇头商店”转变成“五好商店”的事迹进行创作。写红桥商店主任张永强和店员罗守本，为了赚钱，不顾群众利益，以次充好，囤积居奇，短斤少两，牟取暴利。青年店员黄爱珠粗暴待客，一问摇头三不知，引起顾客不满。后经副主任丁秀兰、老店员林炎官和周围群众的帮助，张永强、罗守本等人认识了自己的错误，转变了经营作风，被评为“五好商店”。



福州市闽剧院三团上演，导演刘小琴，丁秀兰由周淑琴扮演，张永强由李小白扮演，罗守本前由林赶山扮演，后由林务夏扮演，魏伯伯(五保户)前由唐秀山扮演，后由洪深扮演。曾连演百余场，受到好评。中国共产党福州市委员会在表彰商业先进代表会上，曾授旗奖励。“文化大革命”中，剧本被定为“丑化社会主义商业”、“反党反社会主义”的大毒草。作者受到了冲击和批判。粉碎“四人帮”后，1977年，剧本由福州闽剧团恢复演出，作者也恢复了名誉。

红桔记 闽剧剧目。1952年底，朱一震、陈侣白、刘宜梅根据闽侯县农村变革的题

材创作。当时，著名评话艺术家陈春生组织九人的曲艺队在闽侯农村活动，经朱一震、陈侣白和陈春生讨论，据上述题材写成评话演出，效果良好。随后，又经朱一震、陈侣白重新结构，由该队作者刘宜梅执笔，改编成闽剧。写桔农陈大发有专长，不愿加入互助组。女儿银花及未婚女婿金哥多次帮助陈大发，依然无动于衷，且竭力阻挠银花和金哥相爱，矛盾迭生。当柑桔病虫害蔓延之时，陈大发因人力短缺，防治不及，以至大片柑桔几遭毁灭。此时互助组柑桔长势良好，丰收在望。陈大发始悟互助组的优越性，遂申请入组，银花、金哥的爱情也得到美满的结合。

闽侯县曲艺队首演，吴迪导演，刘宜梅饰陈大发，林宝珠饰陈银花，林朝禹饰金哥，在闽侯县连演一百余场。1953年闽侯县曲艺队因此而被命名为闽侯县红桔子剧团。1954年初，剧团来福州为文艺界专场演出。同年底，被特邀为福建省戏曲观摩大会演出，评价甚高。后来，作者朱一震、陈侣白又据闽剧本编写话剧《种桔的人们》，由福建省话剧团排练上演。1955年，由上海海燕制片厂拍成电影，改名《闽江桔子红》。

红娘请宴　闽南四平戏传统剧目。《西厢记》中一出。写张生在普救寺智退贼兵后，崔夫人设宴谢张生。红娘在奉命前往邀请张生时，通过细腻的表演，刻画了红娘急于成全张、崔爱情的心情。1960年，据平和县老艺人曾宪乙口述并整理、演出，曾宪乙扮演红娘。福建省文化局曾拍摄艺术资料片。根据红娘"扇法"表演整理加工的"扇舞"，后为中央歌舞团带往北京演出。

红裙记　闽剧传统剧目。叙闽人王成龙，嗜赌潦倒。岳母诞辰之日，妻弟送红裙来，请王妻柳氏穿着回家拜寿。王适断炊，将红裙典当，欲换柴米度日，路过赌场，又把当来的银子输光。柳氏气愤，骂他"铡头"。王恼怒离家，遇兵痞索债而投江，被来闽经商的西安富商所救，带回西安，招为女婿。十三年后，王成龙成了富商，贩货到福州，遇其子王达官，询问家境，留下田园房屋契据及银两。柳氏惊疑，但未敢相认。王上船时，才告其子，达官苦留不住，奔告其母。柳氏赶到江边，王因西安妻室年少多金，已开船而去。清末由平讲班首演，到辛亥革命时期，大为流行，有"八月十五月圆圆，达官弟卖饼赚番钱（银圆）"之民谣。王成龙、柳氏、王达官分别以老生、青衣、孩生应工。从"买饼"到"江边"几场戏，是老生、青衣、孩生的重头戏。辛亥革命后，王成龙已改着时装，虽是长衫小帽，却与柳氏的古装扮的表演，配合默契，观众为之倾倒。二十年代中期，闽剧作家严天铎据老本重写，增加头尾，成为全本。各闽剧班争相排演。名旦郑奕奏、林芝芳均扮演过柳氏，各具特色。后张江水饰王成龙又改为古装，并丰富了表演程式，与林芝芳饰演的柳氏，珠联璧合。1953年，陈啸高、林飞对剧本作重点整理，又由林舒谦执笔，整理成大型全本戏，分别由福建省闽剧实验剧团、福州市闽协剧团排练演出，两者处理手法稍有不同。后来只演出中间的一段，成为中型本。

百里奚　闽西汉剧传统剧目。又名《百里奚认妻》，写春秋时虞国人百里奚外出求



仕，历三十余年，官秦国相。因不知妻儿下落，日夕思念。家院为解其愁闷，召卖唱妇杜氏进府弹唱。杜氏见相国貌似丈夫，但不敢贸然相认，便借弹唱倾诉夫妻分离三十多年来的艰辛和思念丈夫的情怀。百里奚听了深为感动，经过一番盘问，始知弹唱人便是自己日夜想念的发妻。百里奚和杜氏，以老生和青衣应工，唱腔板式均较丰富，尤其杜氏弹唱两支由昆曲演化的“思夫”和“叹沦落”小调，更为婉转动听，深情感人。龙岩地区文化局有藏本，并收入《闽西汉剧传统剧目汇编》第四集。

杂货记　芗剧传统剧目。写沈玉琯与李连福从小定亲，后来李连福家道中落，以贩卖杂货为生。沈父上卿嫌贫，悔婚另配。连福思念成疾，生命垂危。玉琯夜奔李家探病，连福病故。沈玉琯在李家坚贞守节，抚养小叔李连生。连生长成之后，仍卖杂货为生，与官家小姐白玉枝一见钟情，私订终身。白父怒，欲将二人置于死地。二人脱逃，经过一番挫折，连生得中状元，衣锦回乡，与玉枝同庆团圆。



剧本原分三集。民国二十一年（1932）以前，台湾德乐社、如意社等戏班，根据林三宝手抄本演出，并传入大陆。中华人民共和国成立后，福金春班洪炳煌、甘岸、刘振宗等，根据漳州锦歌老艺人王棕蓑口述整理演出。1964年香港长城电影公司拍摄《福建风光》时，曾拍成舞台纪录片中的一个节目。



扫秦　高甲戏剧目。1953年陈建德、许书纪根据布袋戏《疯僧戏秦桧》整理、改编。写秦桧夫妇陷害岳飞后，因举国唾骂，终日心惊肉跳。一日，到寺庙烧香还愿，祈求平安。不料，寺内有题诗揭其阴谋，急招住持询问，始知系一疯僧所题。疯僧当秦桧夫妇之面，揭其弄权卖

国，陷害忠良之罪。秦桧夫妇惊恐万分，旧疾复发，昏倒椅上。疯僧大笑，扬长而去。1954年，由泉州市高甲戏剧团首演。吴远宋饰秦桧，陈子良饰疯僧，蔡素的饰王氏。同年11月参加华东区首届戏曲观摩会演，获演出奖，吴远宋获演员二等奖，陈子良、蔡素的获演员三等奖。

团圆之后 莆仙戏剧目。又名《父子恨》，陈仁鉴据莆仙戏传统剧目《施天文》（又名《三天媳妇害婆婆》）整理改编。故事源于《不用刑审书》卷四《张县令设计翻案》篇（清光绪三十三年上海商务印书馆出版）。叙某妇新婚三日，婆母自尽。新妇到案自认忤逆，县令投其入狱。数日后，县令借故杖某衙役妻，并与新妇同监。役妻大骂县官，妇慰之，并吐肺腑，始知婆母与人通奸，被她触见而自尽，于是案定。衍成戏后，虽增添一些人物、情节，但仍不脱封建伦理纲常的窠臼。清末民初，仙游莆仙戏振瑞班、双玉班均常演出。1956年，仙游县编剧小组挖掘传统剧目时，陈仁鉴改为《团圆之后》。写施佾生高中状元后，请旨返乡，褒扬其母叶氏守节抚子之德，并迎娶柳氏过门。甫三日，柳氏触见婆婆隐私，叶氏自缢。柳氏被迫到官自认忤逆，按司洪如海判斩。知府杜国忠对叶氏死因及施佾生之失态有疑，乃阻刑复审。柳氏顾全婆婆名节，忍受刑讯。杜国忠用计赚出真情，欲劾施佾生欺君之罪。施佾生欲服毒自杀，适见表叔郑司成夜奠母灵，认为是奸夫，怒迫司成饮下毒酒。司成饮后哭诉原委，盖司成幼与叶氏相爱，被叶家阻挠，未能成婚，但两人暗约私会，怀下佾生。佾生知悉后，悔恨已极，认父后亦饮毒酒，父子同死灵前。杜国忠释放柳氏，并为之建坊旌表，柳氏悲愤，撞坊而死。

1956年，由仙游县鲤声剧团首演，引起全省文艺界重视。1958年，福建省文化局将此剧定为建国十周年献礼剧目，组织集体研究，进行修改，最后仍由陈仁鉴执笔，并于1959年晋京参加建国十周年献礼演出。林栋志饰施佾生，王国金饰柳氏，王梅金饰叶氏，傅清连饰郑司成，林元饰洪如海，傅起云饰杜国忠。国家主要领导人观看了演出，中国戏剧家协会多次组织座谈会，田汉著文认为可以“列入世界悲剧之林，毫无愧色”。同年年底，由长春电影制片厂拍成舞台艺术片。1963年《光明日报》对剧本的讨论曾作综合报道，并由《新华月刊》转载。全国有不少地方剧种移植上演，东南亚莆仙侨胞也曾组织演出。剧本曾先后在《热风》、《剧本》、《文汇报》等报刊上发表，中国戏剧出版社曾更名《父子恨》收入《中国传统戏曲剧本选集》第二卷，上海文艺出版社、福建人民出版社出过单行本，福建省戏曲研究所曾编印过《施天文》和《团圆之后》的对照本。1981年，经陈仁鉴再次修改，收入中国戏剧出版社出版的《春草集》。

杀鬼魂 词明戏传统剧目。写古时一少女与某生私订婚姻，为其父撞见，被迫上吊，然气憋未死，夜醒又奔生家，某生已闻凶讯，误为鬼魂，以剑刺之，女死于生剑下，生始醒悟，悲痛欲绝。1960年由郑如秋整理改编，福清县词明戏剧团演出。全剧唱腔如泣如诉，悲愤委婉，富有鲜明的地方色彩。早年只用板乐、铙钹，不奏管弦，演唱时由后台帮腔，以

后加上横笛和唢呐。板式有散板、缓板、紧板、暂板四种。

吕蒙正　梨园戏(下南、小梨园)传统剧目。故事见传奇《破窑记》。写宰相刘文茂之女月娥,彩楼择婿,选中寒儒吕蒙正,却被其父赶逐出门,夫妻同居破窑,受尽饥寒。后蒙正发迹,翁婿和好。下南、小梨园各有旧抄残本,小梨园经蔡尤本口述增补,下南由许志仁、叶恢景口述增补。两种本子故事相同,但场口各有侧重。小梨园以突出刘月娥为主,揭示刘月娥慧眼识士,贫贱不移的高尚品格;下南较多运用幽默讽刺手法,揭露当时社会炎凉、人情冷暖的恶习,对吕蒙正某些迂腐行为也作了善意的讽刺。1954年11月,林任生、张昌汉将"过桥"、"入窑"整理为单出戏《入窑》。由福建省闽南戏实验剧团演出,参加华东区戏曲观摩会演,获剧本二等奖。许书美饰吕蒙正,获演员二等奖。1959年许书纪、张昌汉、林任生又将下南与小梨园本合并,整理成全本《吕蒙正》演出。



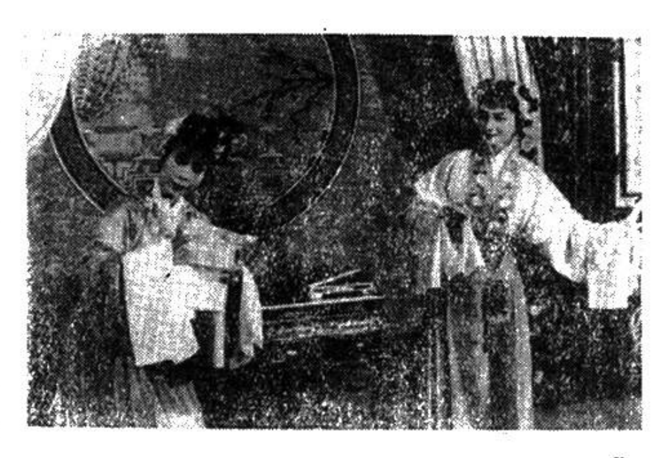
过渡弄　竹马戏传统剧目。是一丑一旦的"弄仔戏"(小戏)。写一位摆渡的年轻姑娘,与一个名唤臭骚的小伙子在渡船上说笑。臭骚是无赖之徒,窥姑娘貌美,企图调戏,结果空费心机。剧中唱南曲,丑旦对唱的〔短滚〕、〔送哥调〕等,节奏明快,通俗易懂,民间流传颇广。

邱二娘　高甲戏剧目。王冬青根据《泉州府考》及民间传说编剧。写清咸丰六年,福建惠安山区妇女邱二娘,被迫聚众起义,攻陷惠安县城,并与永春烈王林俊联络,合兵攻打泉州城,官府大惧。泉州人陈庆镛,在朝为官,帝令返乡,组办团练,纠合官兵征剿。邱中计,攻城不下,烈王义兵亦被阻于南安,不得来援。邱兵败被俘,在泉州城内南校场英勇就义。当日泉州民众暗烧纸钱,焚香哭祭,烧纸火焰染红天空。1960年,由泉州市高甲戏剧团演出,吴长泰饰陈庆镛,黄敬美饰邱二娘。

陈三五娘　梨园戏(小梨园)传统剧目。据明传奇《荔枝记》改编。写泉州书生陈三,送哥嫂广南上任,途经潮州,逢元宵节,于灯下遇黄九郎之女五娘,互相爱慕。富豪林大,亦贪五娘貌美,赂李姐谋娶,黄九郎允之。陈三自广南还,路过黄家绣楼,五娘投以荔枝,以心相许。陈三假扮磨镜匠进黄家,故意破镜,卖身为奴。后几经周折,并得侍婢益春撮合,陈三终与五娘相会,互诉衷情。时林大已下聘,婚期日逼,陈三与五娘主婢三人,漏夜投奔泉州。行至途中,陈三被官府所捕,后得哥嫂之力,始得释放,并与五娘终成眷属。此剧以生(陈三)、旦(大旦黄五娘、陈夫人)、贴(益春)为主,其次是净(林大、黄九郎、知州)、丑(李姐、小七),其余是外(卓二、驿口张)、末(差役、值堂)等。

1952年秋,晋江县大梨园剧团根据老艺人蔡尤本、许志仁的口述记录本,参考《荔枝

记》、《荔镜记》传奇，把原剧二十一出整理为十三出，分上下集两次演出。1953年4月，林任生、许书纪、张昌汉又对剧本进行重点整理，压缩为一本戏，由福建省闽南戏实验剧团演出。1954年11月，参加华东区戏曲观摩会演，获剧本一等奖、优秀演出奖、导演奖、音乐奖、舞台美术奖。演员苏乌水(饰黄五娘)、蔡自强(饰陈三)、苏鸥(饰益春)、林玉花(饰李姐)获演员一等奖，鼓师林时枨获乐师奖，演员李茗钳(饰黄九郎)、施教恩(饰林大)获奖状。1955年，剧团又带《陈三五娘》赴京汇报演出。1956年10月，由天马电影制片厂拍成彩色戏曲艺术片。1980年9月赴香港演出。整理本收入中国戏剧出版社出版的《戏曲选》中。





陈若霖斩皇子　闽剧传统剧目。题材源于福州民间传说和福州评话本《诸威》。写清道光年间皇子鸿杵，见大臣李雅之女雪娇貌美，假传懿旨，将雪娇骗进宫中，欲行非礼，雪娇不从，自缢身死。鸿杵为杀人灭口计，又将传旨的太监王宏害死，沉尸御花园龙泉古井内。刑部尚书陈若霖受理此案，疑团莫解，后从鸿杵口中探出线索，假借梦兆，骗得皇帝相信，挖开龙泉古井，案情大白。陈若霖不顾皇帝皇后的阻挠，将太子鸿杵问斩，大快人心。

剧本最早由三合响班搬上舞台，后剧本失传。到二十世纪四十年代中期，由老艺人刘德玉、陈金官口述，经林飞整理为演出本，由福州市复兴闽剧社演出。1955年以后，整理者从剧本的结构到情节又多次作了修改，去掉了戏中某些有迷信色彩的内容，集中表现陈若霖深入现场勘查，实事求是的办案态度。1958年，剧团曾应邀为公安部召开的全国公安厅局长会议演出。1979年，经再次修改上演，连续满座百场以上。剧本于1955年由福建人民出版社印成单行本。

陈客嫲　闽西汉剧剧目。1956年陈军平根据龙岩县东肖革命烈士陈客嫲的英雄事迹编剧。写中央红军主力长征北上抗日后，敌军白团长为切断红军游击队与群众的联系，颁布“连坐法”、“十杀令”。时后田村革命接头户陈客嫲，为保护同志，牺牲了独生儿子，又在一次运送武器给游击队时不幸被捕，并遭枪杀。但中弹未死，被群众抢救上山。不久，



中国共产党龙岩县委员会在后田陈氏宗祠召开扩大会议，布置对敌反攻。因叛徒出卖，敌军包围了会址。陈客嫲得悉，带病急往报信，为掩护同志挺身诱敌，二次被捕。白团长见陈客嫲枪决未死，令架柴用火焚烧。待游击队赶来全歼敌军时，陈客嫲已在烈火中壮烈牺牲。1958年由龙岩专区汉剧团首演。同年，参加福建省第二届戏曲现代戏会演，获得大会好评。剧中陈客嫲由邓玉璇扮演，白团长由邱万彝扮演。

连升三级 高甲戏剧目。1958年夏，王冬青根据已佚布袋木偶戏故事并受连环画《连升三级》（杨兆麟编词，贺友直画）的启发而创作。写贾福古受相士愚弄，贸然上京赴考。因赶场，闯魏忠贤仪仗。魏非但不责反送福古入场。考官误为魏党，畏势曲承，荐贾为状元，并授翰林院修撰。不久魏庆寿，令贾献寿联，才女甄似雪为解贾逼婚之危，代撰寿联，联中暗讽魏忠贤僭越之心。适魏势败下狱，贾被列为魏党，但因在寿联中曾笔诛奸逆，大受崇祯赏识，居然连升三级，并奉旨与甄完婚。甄金殿拒婚，揭穿真相，君臣狼狈不堪。

剧本由泉州市高甲戏剧团上演。除两个旦脚外，全部以丑脚应工，包括冠袍丑、方巾丑、破衫丑、家丁丑等，甚至花脸的魏忠贤和老生的崇祯皇帝，基本上也是丑行形象。剧中贾福古由蔡友辉扮演，甄似雪由陈茹、颜佩琼扮演，魏忠贤由吴远宋扮演，甄玉斋由张清池扮演，崇祯由吴地四扮演。1961年剧本经省文化局推荐，被上海戏剧学院选为实习教材，并在副院长吴仞之、教授顾仲彝、教师俞子涛的具体指导下，由作者再次修改定稿。1962年5月，老舍、曹禺、阳翰笙及文化部副部长徐平羽先后到闽观看演出，并提出修改意见。1963年，泉州市高甲戏剧团带《连升三级》晋京汇报演出，受到党和国家领导人的关注、鼓励。郭沫若、田汉、老舍、邓拓均题诗撰文，誉之为“南海明珠”，称赞高甲戏丑行表演“登峰造极”。剧团回省时，沿途在津、沪、宁等地演出，也深受赞扬。据不完全统计，全国有三十个剧团曾移植上演。1980年，剧本收入上海文艺出版社出版的《福建传统喜剧选》。

状元与乞丐 莆仙戏剧目。1956年祁宗灯根据传统剧目《丁花春》整理改编，以反宿命论为主题，删去征寇这条线，增添闹学与教子等情节，并把开头兄弟闹分家改为兄友弟恭，待卜命后才导致不和。改编本初名《双教子》，又名《龙飞凤偃》。1957年参加莆田县戏曲会演时，始定今名。“文化大革命”中，剧本已佚。1979年姚清水据老艺人口述，重新整理、修改。将文凤（即阿毬）当轿夫改为与阿猪结伙，拦路抢劫舅父财物，又对柳氏、李仲书和阿猪等人作了改写。修改本由莆田县西天尾业余剧团首演，继由莆田县莆仙戏二团演出，大受欢迎。莆田县文化局多次召开座谈会，讨论进一步修改方案。1980年福建省戏

曲研究所邀姚清水携稿到省修改，并给具体指导，后由姚清水与祁宗灯合作定稿。修改后的剧本，写丁家兄弟花实、花春同日各生一子，舅王国贤为之算命，断定花春子文龙为“乞丐命”，花实之子文凤为“状元命”。花实夫妇信以为真，百般溺爱，致文凤渐入歧途。花春妻柳氏忍受兄嫂欺凌、丈夫远走的困窘，含辛茹苦，严以教子，复求塾师李仲年精心栽培，促进文龙发愤攻读，终于得中状元。相反，“状元命”的文凤堕落为盗。在事实面前，花实夫妇无地自容，王国贤也狼狈不堪。

修改本仍由莆田县莆仙戏二团演出，吴镇勋执行导演，萧祖植任音乐顾问，音乐设计陈玉棋，舞台美术设计潘子光，服装设计吕凌华，灯光设计马民华。1981年应邀赴京汇报演出，并参加全国1980—1981年度剧本创作评奖，获优秀剧本奖。剧本先后在《福建戏剧》和《剧本》月刊上发表，中国戏剧出版社出单行本。全国不少剧种移植搬演。

冷月照秦宫　越剧剧目。1982年5月，熊源泉根据刘亚洲短篇小说《秦宫月》改编。写战国末年，七国争雄，秦王嬴政独具雄才大略。时秦将王翦伐赵失利，秦王起用青年将领李信为帅，委以重任，驰援王翦。秦王爱子无极随军，恃势误卯，李信欲执军法。秦王为统一六国，忍痛杀子，并严命有为无极求情者，杀不赦。夏美人素嫉妒秦王爱妃燕姬，从中教唆，致燕姬错估秦王心思，竟在宴上为无极求情。秦王大惊，但为取信于李信及诸臣下，又忍痛将燕姬处斩。三军悦服，士气鼓舞，终于赢得伐赵的胜利。

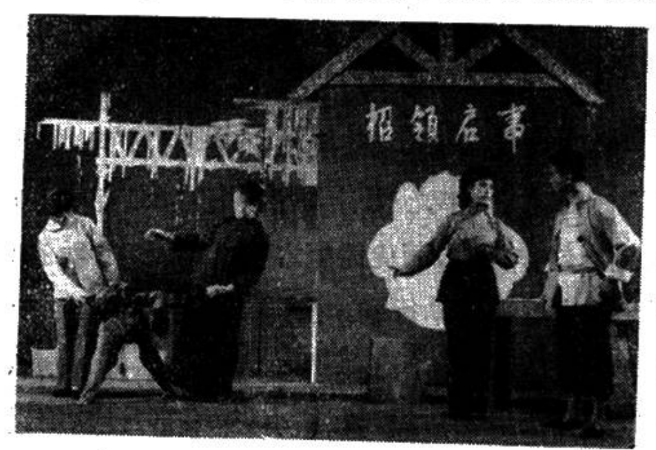
1982年，剧本由政和县越剧团首演。剧中嬴政生扮，燕姬旦扮，夏美人彩旦扮，扶苏小生扮，无极、李信武生扮，赵永老生扮，少府小花脸扮。

灵芝草　闽剧剧目。二十世纪二十年代，福州闽班新赛乐正旦林桢藩与编剧陈元根据传统剧目《食酒糕》、《楼台会》改编。写邝桂官与马杏杏由父母指腹为婚，童年游园时又得灵芝草，乃折而平分留念。及长成又经匪乱，杏杏父马容竟负邝家当年救难之义，焚邝宅，卷邝家财物遁逃他处。桂官父母中途丧命，孤身行乞，辗转至马家认亲，几遭马容杀害，幸旧仆安安救助，入京应试。时马容已将杏杏另配许万山。后因万山遭劫，又改配洪剑。洪剑系大盗，后案发被捕，马容受株连，家产没官，杏杏入勾栏，但坚贞不渝。万山闻讯后买通鸨母，以酒糕迷醉杏杏，并污之。桂官高捷，官侍郎，微服出访，与杏杏楼台相会，互诉衷曲，杏杏以死明志，马容终被处斩。

剧本由闽班新赛乐首演。林桢藩饰马杏杏(即马鹞英)，张水官饰邝桂官。林桢藩在“楼台会”中的一段〔双板叠〕唱腔，成为当时流行唱段，曾印成唱本发行。民国十一年(1922)，上海军界多闽人，慕名请新赛乐在上海演出此剧一个月。民国十三年戏班又携此剧赴台湾各地演出，并灌制唱片发行。民国十七年，戏班在新加坡、马来西亚、印度尼西亚演出达三年余，不仅华侨乡亲为之酸鼻垂泪，连不懂华语的外国人看了演出也常为之动情。1957年郑长谋据林桢藩口述的幕表戏及“食酒糕”、“楼台会”的两出唱词，进行整

鲤改编，由福州复兴闽剧社排练上演，林桢藩、林德秋导演，叶巧云饰马鹞英(即杏杏)，李钦杰饰邝桂官，两年满座三百多场。

邻里之间　芗剧剧目。陈志亮(执笔)、郑惠聪编剧。写闽南水灾后，社员王淼夫妇拾得一头猪，乃四处张贴告示招领，东乡远房亲戚上门冒领受阻，玉凤认猪还猪。于是猪归原主，新风感动九婶，奉还拾遗财物，拾金不昧堪赞，三家一齐得福。



此剧有"新《三家福》"之誉。1982年由南靖芗剧团首演，苏丽华扮演九婶婆。同年参加福建省第十四届戏曲会演，获剧本创作二等奖，苏丽华获演员奖。福建省电视台曾录像播映。1982年1月，剧本发表于《福建日报》副刊。

李妙惠　芗剧传统剧目。又名《谢启娶妻》、《卢梦仙》，由芗剧老艺人邵江海编剧。写河南卢南川之子、李妙惠之夫卢梦仙，赴考途中遇劫，与仆人卢安离散。适河南卢望仙亦因赴考遭劫，病死客栈，因二人名姓谐音(闽南语音)讹传，卢安误认为主人已死，回乡报凶讯。恰有广东盐商谢启，到河南经商，巧遇李妙惠，欲娶为妻，南川不忍媳妇年轻守寡，促其改嫁。李与梦仙情深，与谢拜堂后上吊自尽，谢深受感动，抢救后结为兄妹，带回广东当账房掌柜。三年后，梦仙高中回乡，南川感乡邻白老福父女关照之恩，命梦仙续娶老福之女白金花，梦仙不愿，只认金花为妹，并赴广东寻找妻子，经过一番周折，夫妻团圆，谢也娶金花为妻。1962年，剧本由龙溪专区青年芗剧团首演。剧中有些台词用闽南方言写成韵白，有很生动的民间语汇，乡土气息浓厚。唱腔以〔杂碎调〕为主。1980年5月，由漳州市芗剧团编导郭志贤重作整理，加强了卢梦仙与李妙惠坚贞的爱情主线。整理后由漳州芗剧团演出，郭志贤导演，郑秀琴扮演李妙惠，洪镇平扮演谢启，张佩芳扮演卢梦仙。

沉香破洞　闽北四平戏传统剧目。又名《赠宝带》。写扬州府高田县书生刘锡，别母上京应试。途经华山，入庙参拜，见三娘神像貌美，在红帘上题诗戏曰："华岳山上一尊神，内是黄泥外是金，娘子若有思凡意，与我刘锡结成亲。"三娘大怒，命雷公电母追击，月老出面劝阻，告知三娘与刘有七夜夫妻之缘。于是命小鬼变为茅房，撮合成亲。七日之后，夫妻离别，三娘以宝带相赠。刘携宝带上街被执，以盗窃三圣母宝



物罪，绑赴法场处斩。三娘前来营救，并命监斩官何汉将宝带呈献朝廷，封刘锡为进宝状元。二郎神在蟠桃会上闻讯大怒，赶回华山将三娘囚于黑云洞。三娘在洞里生子名沉香，并以血书一纸托土地公送往扬州交刘抚养。沉香长大后，学法于鬼谷子，并拜李铁拐为师，前往华山战败二郎神和孙行者，打破金、银、铜、铁、纸五重门，救出三娘，一家团圆。全剧共二十二出。福建省戏曲研究所存有清同治四年生本、旦本、丑本，以及1962年屏南县老艺人陈官企、陈官瓦、陈官捧口述本。屏南县熙岭龙潭业余剧团仍有演出。

苏秦　梨园戏(上路、下南)传统剧目。上路、下南各有旧抄本。上路由李茗钳口述增补，何淑敏校正；下南由姚望铭、李小憩口述增补，两种本子的故事情节大致相同。写战国时苏秦落第归来，受父母兄嫂凌辱，后苏发迹，拜六国相，乔装不第，以讥讽家人。但两路侧重面各不相同，上路表现苏秦与其妻周氏的戏较多，表演风格雅致、含蓄；下南突出苏秦与父母兄嫂之间的矛盾，表演风格较粗犷、泼辣。少数场口关目相同，而曲白互异。剧中"提灯"、"拦路"、"亲姆打"等场面为他本所未见。在《九宫正始》所收《冻苏秦》佚曲中，有一支〔下山虎〕，保留在此剧"三婶报"周氏的一段唱中。1955年林任生、许书纪、张昌汉将上路、下南两种本子合并整理成一本，由福建省闽南戏实验剧团上演。1980年曾作为赴香港演出剧目之一。



沙漠王子　越剧剧目。民国三十五年(1946)徐进根据外国电影《月宫宝盒》改编。写古代西萨王为罗兰王子庆周岁时，大将军安达叛乱篡位，西萨王及王后均死于难，罗兰王子赖乳娘救护出逃。十七年后，罗兰长大成人，与乳娘之子孙杰四处奔走游说，欲联合各部落共灭安达。一日罗兰偶救沙龙王爱女伊丽公主，二人一见钟情，互约来年此时此地相会。一年后，伊丽公主赴约，被安达所劫，悲愤成疾。安达出榜求医，罗兰乔装隐士揭榜，但被安达识破。伊丽公主为救罗兰，被迫允婚。罗兰愤恨，致双眼失明，幸被孙杰救回沙龙部落，沙龙王劝其振作。此时传来安达即将与伊丽公主成婚，并将开放宫门庆祝三天的消息。罗兰乃扮瞎子算命，入宫见伊丽公主，二人互诉衷情，悲喜交集。罗兰双目竟得复明，遂发信号，各部落援兵骤至，罗兰、伊丽杀死安达，共庆团圆。



1946年由上海芳华越剧团首演，尹桂芳饰王子罗兰，竺水招饰伊丽公主，被誉为“尹派名剧”。中华人民共和国成立后，剧本已佚。在《芳华专刊》上仅存故事梗概及一段唱词。1982年福建省芳华越剧团为继承“尹派艺术”，由张斌民、王艳霞搜集资料，重新整理后排练上演。由张效芳饰罗兰王子，乐翠娟饰伊丽公主，何琼饰安达。

芙蓉镇　黄梅戏剧目。故事取材于古华的同名长篇小说。1982年，杨琦据沙县越剧团梁中秋改编的同名越剧移植。写土改后，山乡少女胡玉音，因生母在旧社会当过妓女，常遭歧视。她虽与复员军人黎满根相爱，终因女经理李国香干预，不能如愿。后招林桂桂上门成婿，夫妻勤劳致富，建起新楼。社会主义教育运动时，李国香率工作组进村，定胡、林为“四不清”重点对象，没收财产，查封新楼。重压之下，桂桂含冤自杀，玉音继被定为“新富农”，“文化大革命”中，玉音被管制，和“右派”秦书田间壁而居，十年坎坷生活，二人产生感情。造反起家的大队长王秋赦看上了玉音，欲行非礼，胡、秦毅然请求登记结婚。洞房之夜，秦竟遭迫害，锒铛入狱。“四人帮”被粉碎，拨乱反正才得团圆。



补箩记　山歌戏剧目。1963年底，王天隆、章文松编剧。写丰收时节，闽西山区某生产队保管员山歌妹，请来城里的补箩师傅为生产队修补谷箩。山歌妹的母亲黄连嫂一心想给出嫁刚满一个月的山歌妹送“月圆”，遂设计瞒过山歌妹抢先把补箩师傅接到家里编制装糍粑的细箩。山歌妹知情后，赶回家欲将补箩师傅拉走，黄连嫂执意不让。补箩师傅不知端倪，平白无故受到山歌妹抢白，心中不服，乃通过对歌、盘歌，巧妙地探知其中缘故，于是将计就计和山歌妹一唱一和，说服黄连嫂。

龙岩县山歌戏实验剧团上演。导演章文松，郭金香饰山歌妹，章文松饰补箩师傅，陈雪琴饰黄连嫂。表演载歌载舞，音乐唱腔富有浓郁的闽西山歌风味。舞台布景采用色彩鲜明的装饰性图案，颇富乡土特色和民族风格。1964年8月，参加福建省第三届戏曲现代戏观摩会演，观众誉为“闽西的山茶花”。郭金香以其圆润、高亢的嗓音，独特的山歌唱腔赢得福建省“山歌妹”的美称。同年，剧本在《热风》创刊号上发表。

孤儿血　闽剧剧目。1915年初，严天铎根据《中央日报》一篇新闻编剧。写杨县英与其表姐张桃珠春游鼓山，和钱商陈子美及其好友陆复生邂逅，互生爱慕之情，后子美凭媒与县英成亲，桃珠与复生却因叔父反对而难遂心愿。复生远走新加坡，临行致书桃珠，气死张母，桃珠成了孤儿。为追求自由婚姻，桃珠毅然出洋寻找复生。孰料复生已与葛美奇成亲，桃珠获悉，痛不欲生，责复生弃旧迎新。复生竟借洗尘小酌之机，毒死桃珠。

案发后，警方据桃珠遗书，追捕复生。葛美奇闻讯，恨复生丑恶行为，亲毙之，而后自杀。剧中人张桃珠、陆复生分别由青衣、小生应工；葛美奇、杨昙英、郑氏由青衣、花旦、丑旦应工。

由闽班善传奇在福州瀛洲剧场首演，郑奕奏主演张桃珠，在剧中唱的一段〔泪透〕“见报章，肝肠如裂碎”，成为当时流行唱段。剧本收入《福建戏曲传统剧目选集》。福建省戏曲研究所、福州市文化局均有藏本。

沿山红路　三角戏剧目。张四维(执笔)、王海林、叶楚青、吴国豪和张震据全国财贸系统红旗单位沿山粮站的先进事迹编剧。写沿山粮店职工在主任王志群带领下，开展“四无”(无鼠雀、无虫害、无霉变、无事故)粮仓活动，准备迎接公粮入库。这时，因玉山生产队申请回销粮，副主任何方和购销组长赵大宝认为有人破坏统购统销政策，赶到玉山“破案”。王志群和团支部书记胡春英也来到玉山，深入群众，调查研究，发现这个生产队，征购指标过高，挫伤了群众积极性，以致生产上不去。于是热心帮助生产队换良种，广开副业门路，搞活集体经济，玉山终于变缺粮队为余粮队，沿山粮店也越办越好。剧本由邵武县三角戏剧团演出，罗雪官、王海林及特邀福建省闽剧实验剧团黄荫雾任导演。王志群由吴木金扮演，何方由熊自成扮演，胡春英由许惜春扮演，赵大宝由杨震中扮演。1964年8月，参加福建省第三届戏曲现代戏汇演，获得好评。

审六曲　闽西汉剧传统剧目。又名《杀猪记》或《屠刀记》。写小偷魏打算闻商人蔡明洪盈利归，乃诈认乡亲，向其告贷，并感其慷慨，暗中送他回乡。蔡到家之夜，发现其妻朱翠英与屠夫郑胡子私通，竟遭杀害。时魏亦潜藏蔡家，在床下与郑相撞，目睹郑行凶及阴谋嫁祸朱父茂卿等情。魏方逃出蔡家，却被县衙夜巡收执。其时茂卿已被冤下狱。魏自愿出堂对质，但因知县和狱官也是满脸胡子，误认其中必有一人即凶手，故对他们百般嘲讽。二人啼笑皆非，只得听任魏摸头辨凶，终于在郑胡子头上摸出疙瘩，案情大白。

剧中魏打算以丑应工，在蔡家竹梯上两次滑梯，以及“勘察”一场中兼扮师爷。在公堂诉说案情时的表演十分丰富，有“一人演全台戏”之称。1957年，陈军平曾作改编，删去师爷“勘案”一场，更名《三胡子》，由龙岩专区汉剧团上演。剧本已无存，后张垣据陈坤福口述，又作整理，复名《审六曲》。1980年4月，收入龙岩地区文化局编印的《闽西汉剧传统剧目汇编》(第一集)中。传统本现藏福建省戏曲研究所。

郑元和　梨园戏(下南)传统剧目。共十二出，其中“卖来兴”、“剪花容”为旧抄本，余者为老艺人许志仁、黄家荐口述。故事最早见于唐白行简《李娃传》，写洛阳书生郑元和，由僮儿来兴、家人长乐伴随，离家上京求取功名。至苏州，遇名妓李亚仙，惊艳坠鞭，鸨母李妈知情，乃接郑来烟花院，观看李踢球行乐。李钟情于郑，并在院中成亲。日久郑金尽，卖僮儿。李妈诓李出游，并移居以赚郑。郑流落街头，卖唱为生。李思念郑，亚桂请来卑田院花郎为她唱曲解闷，使郑与李重逢，郑却留恋风月，惰于学，李剪破花容激励之。郑

进京赴试，中状元后到秋千楼会李。李以语言试之，知其情真意坚，遂相认团圆。生饰郑元和，旦饰李亚仙，小旦饰亚桂，丑饰李妈，外饰长乐，末饰来兴，净饰大姨，余者由末丑净外生兼扮。1962年林任生进行整理改编，改名《李亚仙》，全剧以“拒门”作为结局。由福建省梨园戏剧团演出。1979年恢复上演以来，已演出三百五十余场。1980年9月作为重点剧目赴港演出。

练氏夫人　赣剧剧目。1981年，黄文富根据《中国人名大辞典》、《建宁府志》、《浦城县志》的有关记载和传说，创作而成。写五代时，闽国建州节度使柯章，与南唐信江总兵王岩争夺霞关。柯兵败，其妻练氏夫人被掳，幸王妻杨氏搭救，二人结为姐妹。半年后，柯麾兵反扑霞关，王战死，柯屠王满门。杨氏临危托孤，练氏负幼婴出逃，卖唱寻夫至建州。适柯封王庆功，谋士占廉献练氏于筵前弹唱，夫妇得以相逢。柯见襁褓婴儿，疑妻不贞。练氏不负杨氏之托，忍辱隐居芝山。事隔十五年，杨氏子志坤成人，因避占廉追捕，别练氏逃奔南唐。三年后，志坤率十万军围建州，屠城前夕，遣人乔装送信练氏，嘱门前插柳为号，免遭兵灾。练氏为救黎民，奔走四城分送柳枝。城破时，练氏手中柳枝已尽，战乱中被箭射杀。志坤发觉，大恸，适与柯相逢，真相始白，柯悔恨不已。志坤乃解甲归田，柯也弃官皈佛。建州百姓从此世代怀念“芝城之母”。

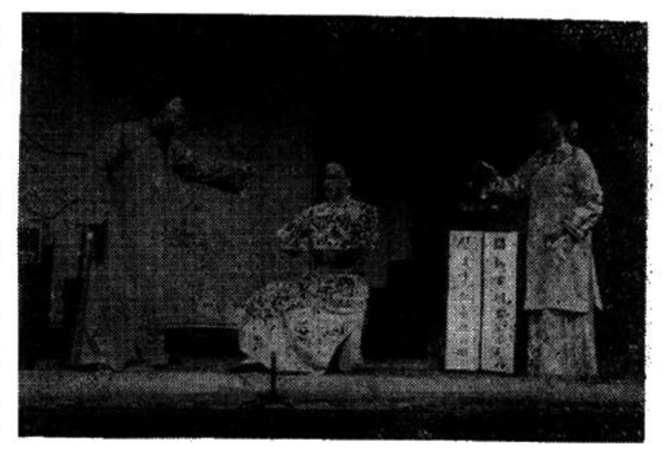


1981年，浦城县赣剧团排练上演。同年底，参加福建省1981年创作剧目调演，荣获剧本创作三等奖、演出奖、舞台美术奖及音乐奖。福建电视台录像播放，中央电视台也曾作转播。

钗头凤　闽剧剧目。1952年初，陈贻亮、陈明锵根据魏于潜同名话剧改编。写陆游与表妹唐蕙仙相爱，赠钗头凤作为信物，陆母也默许婚事。奸人罗玉书羡蕙仙貌，知陆母迷信，与白云庵尼姑静因密谋，使陆母悔婚，迫陆去临安应试，后陆母又将蕙仙寄住尼庵。陆因触怒奸臣，落第而归，美满姻缘已遭拆散。后陆重过沈园，见蕙仙，忆念前情，不堪回首，乃于粉墙上题《钗头凤》一词，以示情怀。蕙仙见了，也和一首，悲恸而绝。剧本由陈贻亮、陈平导演，福建省闽剧实验剧团首演。李铭玉、邱少峰饰陆游，陈平、郭西珠、金谷兰饰唐蕙仙。演出后获得观众好评，上座极佳。1952年10月，福建省闽剧代表队以《钗头凤》中“赠钗泣别”一出参加第一届全国地方戏曲观摩演出大会，并进中南海礼堂演出。毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等国家领导人出席观看。会演后获演出奖，李铭玉获演员一等奖，郭西珠获演员二等奖。剧本在《剧本》月刊发表。福建人民出版社出版全本与单出本两种。1959年秋，

闽剧参加福建省戏曲巡回演出团，代表队又带《钗头凤》晋京，参加国庆十周年献礼演出。

林则徐充军　闽剧剧目。陈表贵(执笔)、陈建根据有关林则徐文献资料，并沿林则徐被贬所经路途实地调查后编剧。写林则徐为查禁鸦片，被革职充军伊犁，途经河南时，遇黄河决口。林则徐目睹灾民流离失所，哀鸿遍野，而贪官污吏却互相勾结，侵吞救灾粮款，感慨"戴罪逐臣，报国无门"。幸军机大臣王鼎保荐，朝廷始准林则徐缓戍军台，襄办河工，戴罪效力。林则徐受命后，毅然为治河干员高步月平冤，巧施良计，迫使地方官吏捐输钱款，并身先士卒率领百姓堵口合龙。然而，功成之日，贪官污吏仍得升官晋级，林则徐依旧贬谪边陲。黄河两岸百姓挥泪送别，林则徐在动地长歌声中踏上戍途。福州市闽剧院一团排演。由江东生执导，林则徐由陈乃春扮演，郑夫人由胡奇明扮演，高步月由张品生扮演，王鼎由陈妙轩扮演。1982年1月24日，为福州市举行林则徐与鸦片战争学术讨论会作首场演出。



罗纱记　小腔戏传统剧目。写东汉灵帝时，河南开封府儒生朱登往京赴考，临行妻康氏赠其罗纱帕。朱路遇西番国女王杨伦英，被诓去西番，诱迫成婚，并尊其为王。十八年后，朱子有其，为寻生父来到京都，被左相贾文公之女翠莲抛中绣球，招亲入赘。后因替灵帝圆梦，受封为"圆梦状元"，由此得罪皇叔刘岳辉。不久，番兵反汉，皇叔奏帝下旨，命有其挂帅征番。有其不谙武略，败阵被俘。年余，次子有彝奉母命往京都寻父兄，途中与虎头山寨主刘黑虎结为兄弟，同到京都，投贾府。适边关告急，二人请命出征，首战告捷。次日再战时，皇叔勾结主帅陈青，暗通敌帅马龙朝，用计将有彝、黑虎分而围之。危急关头，幸得桃花山女寨主桃花女解围。有彝、桃花女乃结良缘。旋与黑虎三人共率精兵连克敌营，救出有其，进攻西番，生擒朱。朱惊惧，连连讨饶，道出姓名，并示罗纱帕，父子相认。回朝奏帝，灵帝怒斩皇叔及陈青，朱一家团圆。

全剧人物众多，各行当均需兼演其他角色。正生先扮朱登，继扮灵帝，再扮李太白，后重扮朱登；正旦先扮康氏，后反串小生扮朱有彝；小旦先扮圣母，后扮杨伦英，继扮贾翠莲，再扮桃花女。只有朱有其由小生应工，马龙朝由大花应工，魏黑虎为二花应工。剧本"总纲"手抄本，现存尤溪县八字桥头小腔戏业余剧团老艺人吴全利家。

张洽　莆仙戏传统剧目。写书生张洽辞别寡母赴京应试，经过五鸡山，土地公知张与古庙中的孤女丁素娥有夙世姻缘，驱使猛虎伤张手臂，为丁素娥所救，留住古庙养伤。后由李公、李婆撮合成亲。张洽伤愈，丁素娥倾囊助其赴京，得中状元。枢密使王德用欲招为婿，张洽拒之，王小姐羞愤自尽。张洽乃赴梓州就佥判职，重过五鸡山时，不许人马停留，

适为丁素娥所遇，张嫌妻贫不认，扬鞭而去，马踏丁素娥。时王德用因爱女自杀怀恨在心，



自请调任梓州通判，伺机报仇，经五鸡山时宿古庙收丁素娥为义女。王上任后劝张洽与丁素娥团圆，丁不愿。李公赶来相劝，始复旧好。洞房中，丁素娥命婢女重责张洽以示惩罚。

1962年据莆仙戏老艺人黄文狄回忆，《张洽》一剧早在清乾隆年间就由莆田后周二班演出，光绪年间，玉楼春班也演出过，清末民初，福顺班也曾演出。民国十七年(1928)福顺班散伙时，剧本散失。民国二十九年前后，福顺班主女婿郑鹤根据因反串丁素娥而闻名的丑脚阿火和九妹旦的口述，记录整理过一个本子，后亦散失。现存的油印本，共七场，系1962年经郑鹤再次回忆整理，由莆田县实验剧团演出。宋元南戏有《张协状元》，见《永乐大典》"戏文"二十七卷，故事情节基本相同。莆仙方言"洽"与"协"谐音，莆仙戏《张洽》当与宋元南戏《张协状元》有着一定的关系。

张高谦　北路戏剧目。谢培养、姚颖华根据寿宁县张高谦烈士事迹编剧。写寿宁县大韩村小学生张高谦，幼受革命教育，以"小号兵"(系英勇牺牲在当地的小红军)自许，勤奋好学，热爱集体。1961年底，为保护集体羊群，与坏分子陈先凤搏斗而光荣牺牲，共青团省委授予"少年英雄"称号，立碑纪念。



寿宁县北路戏剧团首演。阮静玉饰张高谦，苏笑容饰小玲，叶东坡饰小禄，李友林饰老支书，陈月容饰老师，刘福存饰陈依梦。1964年参加福安专区和福建省第三届戏曲现代戏会演，福建人民广播电台录音播放。会演后曾在省内外演出二百七十多场，观众达三十万人次。1965年，福建省闽剧代表队及福建省京剧团先后分别移植改编，易名《红色少年》，参加华东区戏曲观摩会演和华东区京剧现代戏观摩会演。京剧本于1965年5月由中国少年儿童出版社出版。同年10月，上海文化出版社也将剧本收入《华东戏剧丛刊》。

屈原　越剧剧目。冯允庄根据郭沫若同名话剧改编。写战国时，秦国遣张仪勾结楚王后及大臣，欲使楚国与齐国绝交。楚三闾大夫屈原知系秦国阴谋，极力谏阻。上官大夫靳尚及南后趁机进谗，诬陷屈原，楚王昏庸，将屈原放逐，并与齐绝交。一年多后，秦国果

然背信，赖地不还。楚王大怒，兴师伐秦，兵败，反失汉中六百里，秦兵长驱直入，楚国危殆。楚王无奈召回屈原，命其赴齐修和。秦被迫退兵，但又派使与靳尚、南后密谋。适屈原完使回国，楚王又信佞言，将屈原囚禁庙里。当晚靳尚奉南后之命，欲毒害屈原，适侍女婵娟与卫士前来营救，婵娟误饮毒酒而死，屈原与卫士悲愤填膺，遂同往江南再谋救国。

1954年，由上海芳华越剧团排练上演。屈原由尹桂芳(生)饰演，张仪由徐天红(老生)饰演，南后由许金彩(花旦)饰演，婵娟由戚雅仙(花旦)饰演，楚王由茅胜奎(花脸)扮演，靳尚由商方臣(老生)扮演。1954年，参加华东戏曲观摩演出，荣获优秀演出奖及音乐演奏奖。尹桂芳获演员一等奖，徐天红获演员二等奖，许金彩获演员三等奖。之后，剧团先后在上海、北京、天津、济南以及浙江、江西、湖南、湖北、江苏等地巡回演出此剧达一百多场，极受各地观众好评。1958年，芳华越剧团奉调来闽，作为剧团保留剧目，此剧曾在福建各地继续上演。

采桑　平讲戏传统剧目。是《阴阳判》中的一出，陈桂寿据福安县平讲戏老艺人王宋周、王允明所藏手抄本加以整理。写梁山伯与祝英台杭城别后，梁遣书僮事久前往吴山探祝，遇见已恢复女装的人心在花园采桑，相认之后，事久才知祝也是女流。于是，两人天真、风趣地追忆梁祝草桥结拜、杭城同窗及“十八相送”等情景。事久因此悟出个中情谜，忙告别人心，欢跃赶回，催梁遣媒说亲。此剧是平讲戏教习艺徒的启蒙剧目之一。全剧语言通俗，很有生活气息，通过小旦、小丑的表演，从侧面反映梁祝爱情故事，饶有风趣。剧本由福安县平讲戏剧团首演，1960年参加福建省戏曲调演。高敏、黄宝兰任导演，事久由薛品光扮演，人心由阮小玲扮演。

易婚记　潮剧剧目。汤印光根据老艺人林璋口述《卖盐记》(又名《臭鲎挑盐》)整理改编。原剧写古有亚花者，貌美，因遭鬼迷常与夫臭鲎(贩盐为生)吵闹；另有莫氏者，也因遭鬼捉弄成麻脸，其夫许峰系商人，性本风流，恶妻貌丑，常加殴辱。后，臭鲎、许峰易妻，莫氏初欲投河自尽，后鬼神显灵，始知乃系前生报应，遂从臭鲎，夫妇勤俭致富。许峰与亚花挥霍无度，终沦为乞丐，一日求乞，遇莫氏与臭鲎，夫妇自觉羞惭，被扫帚鬼扫落江中。全剧有不少下流、低级趣味的唱、白及表演，内容宣扬封建伦理道德及因果报应的迷信思想。改编本剔除了封建糟粕，并将内容改为：首饰商人许峰，娶妻莫淑英；某盐商之女申巧花招夫陈侯。许、申贪财好色，嫌弃原配，一日，许与申在风雨中邂逅，一见倾心，互赠金钗、雨伞。嗣后，许以重金买通茶馆刘二嫂，由其撮合定计，先由索



债逼陈换妻，遭拒绝，继而串寻衅闹离婚，又不成。许再下毒手陷妻莫淑英落水，被陈救起，最后竟合谋反诬陈与莫通奸强行易妻。易婚后，许、申沉湎酒色，不事生计。许沦落为丐，申遁入空门。陈与莫先以叔嫂相称，相待以诚，后结为患难夫妻。

1982年，改编本由云霄县潮剧团首演。剧中长衫丑生扮演许峰，青衣扮演莫氏，花旦(跨丑)扮演申巧花，短衫丑生扮演陈侯。演出富有生活气息和浓厚的地方色彩。

试雷　打城戏传统剧目。又名《龙女试雷有声》，系《目连救母》中一出。写僧人雷有声往西天请法赴地狱救父，日暮投宿人家。主人乃龙女化身之少妇，欲试雷有声道行。半夜，"少妇"以情挑之，雷有声未敢动心，再试之，雷有声心动，顿生还俗之念。旋知系龙女对己试探，悔之莫及，乃返山落草。剧本有丰富的民间语言，很受观众欢迎。中华人民共和国成立后，剧本经过整理，着重表现一对男女青年敢于冲破封建枷锁的内心活动。由泉州市打城戏剧团演出，剧中雷有声由曾火成扮演，龙女由黄美珠扮演。

织锦回文　高甲戏传统剧目。1958年，王冬青根据提线木偶戏《窦滔》改编。写窦滔因忤奸相被贬边塞，窦妻苏若兰闻知，悲愤异常，织文于锦，上京为夫申诉，抵京宿小客店中，悲啼恸哭。适帝微服抵客店，闻哭声甚哀，乃叩门问店婆。店婆历诉妇冤，并责昏君之过。帝大惭，召见苏，苏出示织锦回文，痛陈夫冤，帝回宫急赦窦回朝。窦归途被劫上山，在山寨中竟遭遇失散之子扶苏，父子相认。时苏若兰亦因赴边塞寻夫，途中被劫上山，与窦滔、扶苏相会，一家人在山寨团圆。1959年，由泉州高甲戏剧团演出，导演林贤殿，张碧霞饰苏若兰，吴长泰饰窦滔，萧光椅饰皇帝，黄敬美饰店婆。

宝镜篇　潮剧剧目。1981年方朝晖、张耀堂、汤印光根据历史故事《触逆鳞》及有关资料编剧。写唐贞观八年，太宗李世民欲选美册妃，殿中监宇文士及等趁机唆使隋朝遗臣郑仁基，逐走未婚女婿陆爽，献出女儿美蓉。陆被逐，怨漕题诗长亭。适丞相魏征微服察访，得悉冤情，立即回朝谏阻。陆已落入宇文士及手中，以致朝审之时，魏几乎获罪。但魏为民请命，毅然请出御赐铭文宝镜，闯宫欲行死谏。幸得长孙皇后深明大义，延魏入后宫，以礼相待，并从中说动太宗。最后定计，使郑、陆婚约真相大白。太宗在事实面前幡然悔悟，深感魏确是自己一面宝镜。宇文士及一伙受到惩办，陆爽、美蓉终成眷属。此剧由云霄县潮剧团演出。1981年参加福建省创作剧目调演，获剧本创作三等奖。

孩儿井　词明戏传统剧目。原名《双番钿》，又名《卖线女》。1960年由郑如秋、欧天海整理。写福州少女樊兰羽，母早逝，父外出经商，独自摒挡丝线店。书生许佳仁悦之，每入辄购三文，日久情深，恹恹成病，及病笃，乃冒风雪，敲兰羽门，竟死于兰羽床上。邻妇三婶闻知，立将店内地板撬开，悄悄埋葬。未几，兰羽在井旁生下男婴，取名樊天开，托古田姑妈抚养。数年后其父从泉州归，发现尸首，将兰羽送官。后樊出仕，任福州知府，复审此案，深知有冤，但不知即系亲娘。適许枝文来拜会，见其貌酷肖其子佳仁，且手上所带之钿相似，心觉有异。然樊因上司催迫，仍处兰羽极刑。即将问斩，姑妈从古田县至，备述原

委，樊始知真情，乃弃官偕母遁去。福清县闽剧团词明戏小组演出。剧中曲调有“水调”、“阔调”、“北调”和“白字”，唱词道白，都有官音。具有“锣鼓干唱，众人帮腔”的演出特色。

炼印　　闽剧剧目。根据传统剧目《双巡按》、《双按院》改编，叙文溪明等因遭萧太师陷害下狱，刑部差役杨传、李乙为过官瘾，假冒新按院为文平冤，偏遇真按院陈魁到任，为辨真假，当堂验印。杨、李巧换金印，陈百口莫辩，气死狱中。杨、李二人逃走，陈父申奏朝廷，下旨缉捕假按院，杨、李无奈自首。朝廷因其所判无讹，不加罪责。原系“三下响”戏班的剧目，仅流行于闽侯一带。后因艺人星散，此剧曾停演二十余年，以致失传。

1954年挖掘传统剧目时，福清县和平闽剧团老艺人余红惠、赵时昌进行口述改编。写刑部差役杨传、李乙因不满官场黑暗，顶撞上司遭革职。返乡途中，闻知萧太师勾结地方官陷害文溪明、杨振达下狱。杨、李愤懑不平时，恰遇新按院陈魁的差人黄下，从而得知陈身世。乃趁陈转道还乡完婚之隙，假装陈及其随从，到衙赴任，惩办萧太师，为文、杨平冤。时陈已到任，双方见面，皆指责对方为假。翌日当堂炼印，李谎报马房失火，杨巧换金印，陈魁下狱，杨、李借微行察访为名，从容离去。

1954年，福清县和平闽剧团曾据余、赵口述本在福州举行内部演出，引起戏剧界瞩目。闽侯专区创作人员方振荣、黄迪瑞、陈人豪及省挖掘传统剧目小组成员、省闽剧实验剧团编剧林舒谦，都据口述分别作文字整理加工。同年2月，福清县和平闽剧团据方振荣等整理本参加福建省第二届地方戏曲观摩演出，获剧本奖。福建省闽剧巡回演出队也据林舒谦整理本在会演大会作展览演出。华东区戏剧界代表来闽观摩会演后曾给予高度评价，认为整理本是推陈出新的生花妙笔。同年底，福建省闽剧代表队根据林舒谦整理本排练，赴沪参加华东区地方戏曲观摩会演，获剧本一等奖及优秀演出奖，导演晋响亭（执行）、陈城官、林舒谦、萧梦尘、陈贻亮获导演奖，演员林赶山、林务夏获演员一等奖，唐秀山、洪深获演员二等奖。剧本由《剧本》月刊发表，又由上海新文艺出版社、福建人民出版社分别出版单行本。1955年，上海天马电影制片厂将《炼印》拍成戏曲艺术片。1980年，剧本又收入上海文艺出版社出版的《福建传统喜剧选》。

春江　　莆仙戏传统剧目。为本戏《谢琨》中的一折，全剧已失传，作者亦无考。1954年，由朱国福、郑鹤整理。写书生谢琨与妓女素卿有白头之约，定于扬子江头会晤。是日，素卿潜踪渔舟四处寻觅，终见谢琨，二人订盟之后江岸分别。谢琨入京应试，素卿剪下头发，暂寄尼庵，期待谢发迹，重偕凤侣。莆田县实验剧团演出，郑惠华饰素卿，黄宝珍饰艄婆。同年参加华东区戏曲观摩演出，获好评。剧中素卿优美的曲牌唱腔，以及船上载歌载舞的表演，至今脍炙人口，广为流传。

春草闯堂　　莆仙戏剧目。陈仁鉴（执笔）、柯如宽、江幼宋据莆仙戏传统剧目《邹雷霆》改编。

1957年，柯如宽根据传统剧目《邹雷霆》先行改编，删去原剧二女事一夫的团圆结局，

把李用闯堂改为丫头春花闯堂，并改由县官亲与春花同诣相府问证，增加春花在途中磨蹭，县官让春花坐轿的戏。改编本名《阁老问婿》，由仙游县艺术训练班排练。上演后，陈仁鉴主张砍去张玉莲一线，进一步写好春花、薛玫庭、李千金、李相国、县官这几个主要人物。1960年遂由陈仁鉴着手改编，理出证婿、改信、送婿、认婿等重要情节，改名为《春草闯堂》。写相国李仲钦之女李半月，偕丫头春草上华山进香，遇吏部尚书吴倜之子吴独纠缠，幸遇薛玫庭解危，心甚感佩。薛下山后又见吴独打死渔父，强掳渔女，一时愤怒，打死吴，投案被审。春草赶到府衙，见吴母恃势迫知府胡进杖杀薛，愤而闯堂阻刑，一时情急，信口认薛为相府姑爷。胡疑春草有诈，令春草带往相府问证。春草一路磨蹭，筹思对策，胡心急如焚，自愿让轿。及抵相府，春草劝说半月认亲。半月迫于情势，含糊搪塞。胡信以为真，急遣守备携书上京邀功。半月得知，急与春草上京面父，李仲钦怒责半月，并回书命胡将薛处决。春草献策，诓骗送信之守备，偷改书信。胡得"回书"大张旗鼓，亲送"贵婿"上京完婚。以致朝野震动，京都及各省官员纷纷送礼，皇帝也颁赐御匾相贺。李仲钦势成骑虎，被迫将错就错，薛与半月成婚。

1960年，剧本由仙游县青年剧团首演，并参加晋江专区青年演员会演。蔡金英饰春草，黄金宝饰李半月，陈开扬饰胡进，陈瑞金饰李仲钦。1962年，由仙游县鲤声剧团上演。1979年，仙游县鲤声剧团重新排练赴京参加建国三十周年献礼演出。许秀莺饰春草，王国金饰李半月，陈开扬饰胡进，陈瑞金饰李仲钦。获文化部颁发的创作一等奖，演出一等奖。

1961年，剧本经陈仁鉴再修改后发表于《热风》。后又经江幼宋作文字润饰，先后由福建人民出版社、中国戏剧出版社出版单行本。福建省戏曲研究所编印了《邹雷霆》和《春草闯堂》的对照本。粉碎"四人帮"后，剧本先后收入《地方戏曲选》(第二集)、《福建传统喜剧选》和《春草集》。戏剧故事还被绘成年画、连环画。新加坡《联合晚报》也刊载过剧本。香港凤凰影业公司改编拍摄成故事片《假婿成龙》。

秋江　　南词戏传统剧目。一名《秋江别》，故事见明传奇《玉簪记》。南词戏老艺人邱德民根据南词坐唱曲本整理。写女贞观尼姑陈妙常与落第书生潘必正相爱，被老观主发现，潘被迫离观赴京赶考，妙常得知，连夜乘舟追赶，相见后各诉情怀，并互赠玉簪及白玉鸳鸯扇坠而别。剧中唱词、对白，多系南平民间俚语、方言，风趣、诙谐，富有乡土气息。演出时艄翁热情而又风趣，追舟时舞蹈也很优美。1962年3月由南平市艺术(南词)学校学生排练演出。以旦、末应工，是南词戏必学的教学剧目。



南华山　闽南四平戏传统剧目。1960年，据平和县老艺人曾宪乙口述记录。写南华山庄子，一日闲游山前，见妇人贾氏以扇扇新坟，庄子不解，问之，贾氏回答说，其夫新丧，遗言需待坟土干后方可再嫁，故扇坟。庄子乃化作楚王三公子，又命本山土地化作家院，前往贾氏家凭吊其夫之灵。贾氏见公子丰姿俊雅，风流倜傥，殷勤留宿，并托家院为媒与公子结合。新婚之夜，公子佯昏死，贾氏询问家院救急之药，家院称需用人脑汁。贾氏急切之中，欲掘墓取其夫脑汁。庄子与土地大骇，慌忙化作原形遁去。

茶花娶新郎　山歌戏剧目。1980年8月，温七九、丁沁(执笔)创作。写下乡知识青年罗广亮与农村姑娘陈茶花，在共同劳动中产生了真挚的爱情，两人决意冲破旧传统观念的束缚，由罗上门入赘，以照顾膝下无儿的茶花妈。不料大喜之日，风波迭起。六叔公觊觎茶花家产，坚持封建宗族观念，企图将己子过继茶花妈，百般阻挠罗广亮入赘。后经亲友从中设计，罗广亮与茶花智破六叔公阴谋，实现了男“嫁”女“娶”的心愿，二人喜结良缘。剧本由龙岩市山歌戏剧团上演，郭金香饰茶花妈，青年演员郭学耕、周明华饰罗广亮与陈茶花，陈碧琴、詹晶晶饰广亮妈和六叔公。1980年底参加福建省第四届戏曲现代戏会演，获剧本创作三等奖、演出奖，陈忠民获舞台美术奖，郭金香获演员奖。1981年，剧本又由丁沁改编为电视艺术片，由福建电视台摄制后，在中央电视台播映。

荔枝换绛桃　闽剧剧目。取材于福州民间故事。据传后唐庄宗同光四年端午节，福州安泰桥利涉坊书生艾敬郎，到西湖荷亭卖画，与邻女冷霜婵相遇，互慕才华。艾、冷两家只隔一条小河。某日，冷见艾在楼头作画，掷过一束荔枝，艾也还掷一颗绛桃，互表情意。后由邻妇归大娘为媒提亲，冷母因知闽王要选宫娥，急忙允婚。不料成婚之日，霜婵被闽王的爪牙抢入宫中，归大娘本是闽王乳母，进宫求情不准。闽王百般诱胁，冷坚决不从。艾也赶进宫中追索，闽王无奈，在宫中架起柴塔，以烧死他们相威胁。二人不顾，双双跃入火中，化作一对鸳鸯，腾空而去。这个传说流行福州民间，并见于《闽都别记》一书。二十世纪二十年代，曾编成闽剧《火里鸳鸯》上演，惜无传本，演出情况也无从查考。中华人民共和国成立后，林飞、陈明锵合作，参考《闽都别记》中有关章节，及闽剧老艺人黄荫雾、晋响亭、省文化局陈啸高、陈贻亮等提供的意见，重新编写。1953年5月由福建省闽剧实验剧团演出。郑奕奏、黄荫雾、陈平(执行)导演，李铭玉饰艾敬郎，严美丽饰冷霜婵，郭西珠饰归大娘。



1954年，由省、市各闽剧团主要演员联合排演，参加华东地方戏曲观摩会演。荣获演出奖。李铭玉、郭西珠获演员一等奖，严美丽、洪深获演员二等奖，王幼玉、周淑琴、陈赛英

获演员三等奖，鼓师郑善宝获乐师奖。剧本有上海新文艺出版社、福建人民出版社出版的三种版本。越剧、粤剧和琼剧曾移植并出版单行本。

洪武鞭侯 闽剧剧目。1981年，岳平、卞卡编剧。故事见《明史》，写洪武初年，朱元璋颁布铁榜，禁诸公侯恃权枉法。番禺永嘉侯朱亮祖妻弟罗五有恃无恐，夺渔女莘四娘珠宝，伤莘父。知县道同秉法拘捕罗五，却被朱亮祖抢去。罗五趁机杀莘父，焚莘家。道同大愤，毅然命莘四娘赍奏摺进京告状。惜朱光祖已抢先驰摺构陷道同。朱元璋一面诏诛道同，一面教诲太子朱标抑制藩王势力。莘四娘几经周折，在京郊小店得陈君佐之助，觑见微服察访的朱元璋父子。朱元璋听诉冤情后，下旨拘捕进京追踪的罗五，并赐宝钞路引，命莘四娘驰回阻刑。又命陈君佐带两道诏旨赴粤，见机宣旨。莘四娘抵刑场时，见道同已被斩决，气愤发疯。陈君佐见状，乃宣旨将朱亮祖"赐鞭三千，以侯礼葬"。



1981年10月，剧本由闽侯县闽剧团排练演出。郑云光、谢亦丁导演，张升营（小生）饰道同，李丁正（青衣）饰道同妻，任珠容（花旦、武旦）饰莘四娘，胡武坤（二花）饰朱亮祖。参加福建省1981年创作剧目调演，获剧本创作一等奖、演出奖、导演奖、音乐设计奖、舞台美术设计奖，张升营、任珠容获演员奖。至1982年止，《洪武鞭侯》演出已逾百场，成为闽侯县闽剧团的保留剧目。剧本发表于《剧本》月刊。中国唱片社灌制唱片在国内外发行。



贻顺哥烛蒂 闽剧剧目。1952年，邓超尘据福州民间故事编剧。写船工陈春生远航，传闻覆舟罹难。丝线店老板马贻顺，为人吝啬，中年未娶，早羡春生妻春香貌美，而且善持家，能书算，乃趁其危难，放高利贷谋娶。陈父中计，令春香改嫁。春香约：如春生生还，仍返陈家，否则宁死不嫁。马以陈既死，焉能生还，且惧人财两空，乃虚为允从。春生实则未死，十年后，赖同乡资助回福州。春生知春香改嫁原委，感妻贤，愿出重金赎妻。马食言，扭控于海防分府王绍兰。时春香因"前夫有情"、"后夫有义"左右为难。王绍兰用恭人计策，智断此案。马贻顺因吝啬成性，重财失妻，最后仅得一截烛蒂。

福州四赛乐闽剧团首演，丑脚演员林务夏饰马贻顺，表演细腻，刻画人物入木三分，观

众誉之为“活贻顺哥”。演出连满四个月，市区各业余剧团以及外地专业剧团纷纷搬演。1981年，被改编成连环画，由福建人民出版社出版。1982年陈明锵又对剧本个别情节作修改，由福建省闽剧实验剧团演出，亦受观众欢迎，并成为该团保留剧目。

赵真女　梨园戏(上路)传统剧目。亦称《蔡伯喈》。写越州陈留人蔡邕(字伯喈)赴京赶考，久无音讯。其双亲相继亡故。妻赵真女携所描公婆真容，怀抱琵琶沿路弹唱，上京寻夫。及抵京，真女在弥陀寺内求长老做功德追荐公婆亡魂，恰蔡来，真女惊避之，忘拿“真容”，为蔡所得。始知蔡已中状元，并入赘牛府。小姐牛丽华曾差人接公婆来京，杳无信息。真女乃扮成道姑入牛府，见牛小姐贤达知礼，遂告以实情，并在蔡书房所挂“真容”上题诗。蔡见诗问及牛氏，三人团聚。剧中生扮蔡伯喈，大旦扮赵真女，二架旦扮牛小姐，丑扮院子，净扮长老，末扮院翁。现存老艺人何淑敏、李茗钳口述记录本。



结冤·解怨　芗剧剧目。陈志亮编剧。《结冤》写“四人帮”横行时期，社员何生妻子重病缠身，无钱就医，原大队队长杨管，在不断遭批斗的困境中，仍极力帮助何生妻子就医，设计以猪假人，偷运出队变卖。不料途遇大队革委会主任辛通，为使何生妻子得以就医，杨管忍辱含垢，以“自愿”挨批斗，自备高帽等条件求取辛通放行。《解怨》写一度大权在握，不可一世的辛通，于粉碎“四人帮”后仍是一名普通社员。1981年间，洪水暴发之际，他重病在床，生命垂危，邻居何生夫妇在大队长杨管言传身教的感动下，弃前嫌，解旧怨，舍猪救辛通，两家恢复乡邻的正常关系。

1981年，由南靖县芗剧团首演，黄龙祥扮演杨管，吴冠军扮辛通。同年，参加福建省1981年创作剧目调演，获剧目创作三等奖，黄龙祥获演员奖。剧本发表在福建省群众艺术馆主编的《通俗文艺》上。

玻璃恨　闽剧剧目。二十世纪二十年代初，福州市曾有一牧童赶羊误入法国领事馆馆区，领事馆人员打死羊，扣押牧童，并迫令市府当局惩办牧童，以致引起市民公愤，发生包围领事馆的风波。同时，闽南也发生外国工头无理打死我国民工，死者家属投控无门，以致孤女沦落街头的事件。报章披露后，群情激愤。闽剧作者严天铎有感于此，编写成《玻璃恨》一剧。写洋人督工见铁路民工之女玻璃貌美，欲纳为妾，父女坚拒之。督工遂寻衅枪杀玻璃之父。玻璃向县衙投控，县知事不敢受理。玻璃报仇心切，从叔父计，卖身为妓，督工闻讯后来妓院，被玻璃灌醉后开枪打死。洋人领事强令县知事交出玻璃。县知事屈从洋人，欲将玻璃押送领事馆，玻璃愤恨填膺，当堂枪击县知事后自杀。

民国十三年(1924),剧本由福州闽班三赛乐首演,青衣吕亿红饰玻璃,老生陈天宝饰玻璃叔父,三花陈金湘饰县知事。上演后,市民争先观看,每当演到玻璃枪击县知事并自杀时,演员必声泪俱下,观众常喊声四起以示声援。一次,三赛乐戏班与赛天然戏班同在闽侯某乡"对台",双方势均力敌,不分高下,三赛乐因演《玻璃恨》吸引众多观众而战胜对方,从此,声名更噪。三赛乐戏班常被戏园要求加演此剧。民国十四年,三赛乐在福州崇圣庵演出此剧时,观众群情激愤,当地警署大为恐慌,不待剧终,即以"诽谤友邦、有辱国体"的罪名,将严天铎及主要演员吕亿红拘捕。后经多方斡旋,被处罚款,严、吕才获释放。艺人爱国之心不泯,坚持上演,演出时间持续十余年之久。

草鞋公赶子　平讲戏传统剧目。系《清风亭》中一出。写"草鞋公"张元秀养子继宝,年十三岁,在村塾读书。一日,与书友争吵,书友骂他"有奶生来没奶养",继宝啼哭回家询问,"草鞋公"不告真情,反加训责,继宝负气出逃。"草鞋公"追至清风亭,恰遇一妇人,经一番劝解,互相盘问,各将前情实告,并以婴儿身上一块用酒糟写的红字为据,证实继宝确系妇人所生。"草鞋公"深明大义,割爱还子。后继宝高中出仕,接"草鞋公"夫妇同享富贵。剧中道白通俗,诙谐有趣,具有平讲戏特色。

莆仙戏亦有同名剧目,故事情节基本相同。

高文举　莆仙戏、梨园戏(小梨园)传统剧目。莆仙戏亦作《珍珠米糷记》,又名《米糷思妻》。写高文举中状元后,被奸相温阁逼赘为婿。高思念发妻王氏恩情,暗遣仆持书迎之,适为温氏所见,拆信私改。王氏寻夫至京,值高被召入内院,数月未回,致中温氏圈套。王氏被剪发剥鞋,迫作苦役。及高归,食米糷时得一珍珠,认是妻物,追问老奴,始知发妻已在府中,并得相会。高无力营救,导之踰墙出,赴开封府告状。经包拯审明具奏,诏谪温阁,高夫妻团圆。1955年由朱国福整理改编,名《高文举》,由莆田县实验剧团演出,前后共演五百余场,已成为莆仙戏保留剧目。剧本藏福建省戏曲研究所。

梨园戏(小梨园)亦有此剧,但无珍珠米糷及王氏踰墙告状等情节。写西京书生高奉,字文举,家贫,卖身于张德家管理帐目,得铜钱二十贯。一日,不慎烧毁文书,被送官禁入狱中。河南新安员外王福,暮年无子,慕其才,代其还债,领回家使之攻书,并以女玉真妻之。高得中状元。太师殷炯,慕其才貌,为女殷金招婿。殷金见高思念旧人,乃遣家人张千诓玉真来京,途经虎牢关遇盗失散。玉真跌落深坑,被周婆救起,偕其同行。周婆染病,玉真讨店安置后,独自进京。至殷府,家婆挑唆殷金,将玉真剪落云鬓,剥去绣鞋,日间挑水洗扫,夜间挨磨舂米。周婆病愈,遇高拦路告状。高知玉真已在府中,经查询,终在冷房中相会,二人同回状元馆。殷炯见高辞官及退婚表章,知女儿虐待玉真,痛责之,并带其赴状元馆向玉真赔罪,言归于好。梨园戏《高文举》表演艺术很丰富。高文举生扮,王玉真旦扮,殷金小旦扮,春梅小旦扮,周婆丑扮,李直丑扮,殷炯净扮,各个人物都有该行当的各种基本科步、身段。其中"玉真行"、"入殷府"、"责李直"、"打冷房"等,都是有名的单出

戏，至今仍是梨园戏学员培训的必学教材。梨园戏本共存十出，其中“玉真行”的末尾“遇家婆”一段和“入殷府”、“打冷房”两出是古脚本，余均系老艺人蔡尤本口述记录。全剧有些场口已散失。中华人民共和国成立后，林任生、尤世赞都对剧本作过整理，由福建省闽南戏实验剧团演出，并于1954年，参加福建省第二届戏曲会演和华东区戏曲观摩大会演出。1958年，经林任生再次整理，改结局为高文举与王玉真相会后挂冠而去。1959年，赴京参加建国十周年献演。1980年9月，赴香港公演。

赶白兔　闽北四平戏传统剧目。梨园戏、莆仙戏、大腔戏亦有此剧，又名《刘知远》、《刘知远白兔记》、《白兔记》。闽北四平戏名《赶白兔》，写五代时沛县沙陀人刘高（字知远）自幼父母双亡，流浪各地，一日因赌钱、偷鸡，与庙祝争吵，李员外知刘异日必登九五，将其带到家中，并将女儿三娘许配。婚后，夫妻恩爱。不久，李员外夫妇亡故。三娘遭兄李洪信及嫂秋奴虐待，刘被迫写下休书，后被遣往瓜园看瓜。刘在瓜园收伏瓜精，得兵书宝剑，乃告别三娘前往邠州投岳彦真部，屡立战功，被岳招为女婿。时三娘备受哥嫂折磨，在磨房产子，乳名“咬脐郎”，并由窦公送往邠州交刘抚养，取名刘承祐。承祐长大后，一日打猎赶白兔，在井边遇母，遂回家禀告其父。刘赶到磨房与三娘相会，三娘吐诉苦衷，承祐怒绑恶舅，三娘说情得免，一家团圆。1982年8月，在屏南县举行福建省庶民戏历史讨论会时，屏南县熙岭公社龙潭村业余剧团曾为大会演出。现存清同治四年（1865）生、旦“己本”和1982年屏南县老艺人陈官瓦、陈官捧的口述本，福建省戏曲研究所有录像保存。

大腔戏名《白兔记》，剧情与闽北四平戏《赶白兔》基本相同。剧本存永安县青水乡老艺人熊德利家。



梨园戏名《刘知远》，现存六出，系老艺人蔡尤本等口述记录。故事比较集中地表现李三娘、刘知远和咬脐郎三个人物，其他人物和次要情节都在场后处理，其文词与明富春堂刊本《新刻出像音注刘知远白兔记》亦多有相似之处。唱腔用了不少〔北青阳〕。在表演上，刘知远先以小生扮演，后改须生。特别是“追父归家”一出，运用“咬脐跳”独特科步，演员通过一系列跳跃的形体动作，形象地体现出咬脐郎思念生母的哀伤急切心情。“井边会”一场，为表现咬脐郎的身份，演员的唱、白均用“官腔”，不同于剧中其他场口的处理。莆仙戏亦名《刘知远》，剧情及表演与梨园戏较接近。上述各剧种的剧本均藏福建省戏曲研究所。

秦世美　闽北四平戏传统剧目。即《陈世美》。写秦世美上京赴考得中状元被招为驸马。后世美之妻陈香莲，由大伯秦世义资助盘费，在兄弟陈瓜仔陪同下进京寻夫。途中陈瓜仔为莽党山强盗罗威所杀。香莲在店主张三阳帮助下进木樨宫认夫，反被世美辱打，

遂拦路向丞相王延龄告状。王让其在世美寿诞之日进宫弹唱认夫，不料又遭世美驱赶。王再叫香莲往包拯处告状。世美欲杀人灭口，派家将赵百春到客店杀香莲母子三人。赵百春不忍杀害善良，放走香莲母子，自己往莽党山投奔罗威。香莲在三君庙中自缢，为神灵所救，百日还阳。其子秦琦、其女瑛妹也得神灵传授武艺，后改名秦忠、秦孝，投奔元帅狄成，因平莽党山罗威有功而封侯。香莲还阳后，也被封为压国一品都督夫人，奉旨考察十三省犯官。其时世美已夺官下狱。香莲审理世美时，因儿女求情难以裁决，遂往包拯处求教。包拯欲铡世美，香莲反而不忍，与儿女同时求情。于是夫妻相认，奉旨团圆。世美官复原职，秦世义、赵百春及张三阳等均各得封赠。

演出时，生扮秦世美、秦琦，旦扮陈香莲，净扮王延龄，花脸扮包拯、罗威与狄成，副末扮赵百春、赵百秋，丑扮陈瓜仔，外扮暨天祥，贴扮瑛妹。剧本为清光绪六年(1880)张香国手抄本，收藏在政和县杨源四平戏业余剧团。

秦楼月　越剧剧目。据清朱素臣同名传奇改编。写书生吕贯送好友袁皓赴湖州太守任，经虎丘偶见名妓陈素素所题《秦楼月》词，爱其才，求一见。及晤面，又羡其貌。素素亦喜得知己，乃共订白头之约。吕老仆许秀恶陈出身烟花门第，力谏之，吕不听。纨袴子胥大奸对素素早已垂涎，恨无计亲近。时知素素居吕府，乃设计诓走素素。吕知受骗时，已难觅芳踪。从此相思日深，如痴如呆。许秀恐主人耽误功名，诳言素素已被骗进京，劝吕赴京应试觑便寻访。吕信以为真，乃赴京应试。金榜题名，但素素仍无下落，吕忧郁致病。素素实在胥府，自戕不死，胥为之延医求治。许秀闻讯，感素素志节非凡，扮为郎中前往探之。素素以青丝赠吕，许大为感动，专程赴京报讯。吕竟弃状元，急返湖州。此时素素已被袁皓救出，胥大奸亦已伏法。吕不察，赴府衙责袁，袁实告之，误会始解，吕贯与素素终成眷属。1957年，剧本由芳华越剧团在上海首演，吕贯由尹桂芳扮演，陈素素由李金凤扮演，许秀由徐天红扮演，胥大奸由茅胜奎扮演，甚受观众欢迎。1959年，剧本经修改后，参加当年福建省戏曲观摩会演。



郭华　梨园戏(小梨园)传统剧目。据老艺人蔡尤本口述记录。写书生郭华上京赴试，于江边遇女子王月英，知她家开胭脂铺。于是每日借买胭脂为由以图亲近。月英亦爱恋之，二人相约元宵夜会于相国寺。届时，月英如约而至，见郭华酒醉不醒，留下弓鞋为记。及郭华醒，懊悔不及，吞鞋而亡，幸为土地神救活。货郎爱二将此情报开封府包拯，包公见二人情投意合，遂成就其美事。

剧中"买胭脂"一出较完整地保留了《汇纂元谱南曲九宫正始》所收"元传奇"《留鞋记》

的三支佚曲，尤其是黄钟过曲〔降黄龙〕保留得更加完整；"入山门"一出还保留有〔霓裳羽衣曲〕一曲。演出时脚色行当齐备，有生（郭华）、旦（王月英）、净（包拯）、丑（爱二）"四大柱"。传统的表演手法与科步也极其丰富。从1954年起，林任生、尤世赞、吴捷秋以梨园戏传统剧本为基础，参考文林阁本《胭脂记》，将《郭华》重新整理。1959年，剧本由福建省梨园戏实验剧团演出，并由中国新闻社与香港华文电影制片公司联合拍成舞台艺术片，定名《胭脂记》。1962年9月赴深圳演出"买胭脂"一出。1980年又赴香港演出。莆仙戏也有此剧目，现存"郭华赴试"、"登第团圆"等六出。其中"胭脂铺"、"相国寺"的情节与文林阁本相似，郭华亦吞弓鞋死。



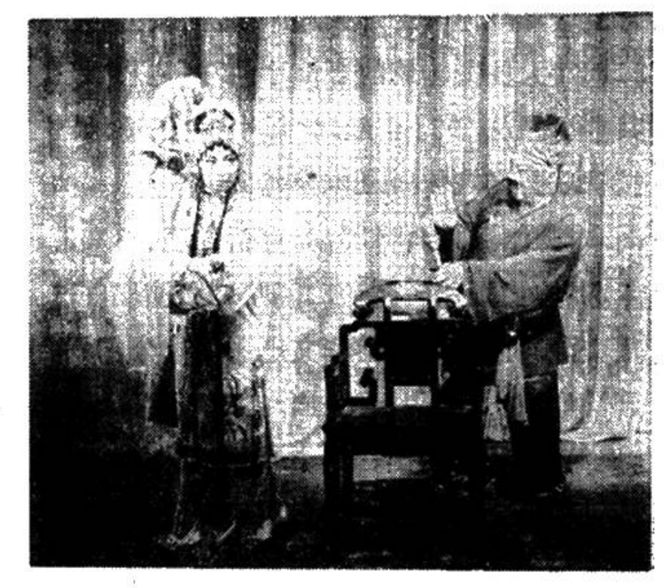
袖吐　南词戏传统剧目。故事见清初李玉《占花魁》传奇。南平市艺术学校南词老艺人吕德明整理改编。写卖油郎秦钟仰慕妓女"花魁"王美娘，遂省吃俭用，积下十两银子求得一见。是夜，美娘醉归，秦钟尽心服侍。美娘呕吐，秦钟以衣袖接吐，美娘感动，遂钟情于秦。1961年，由南平市艺术学校教师吕德明和郑素英，向学生作示范演出，吕德明饰卖油郎秦钟，郑素英饰花魁王美娘。音乐唱腔丰富，表演以水袖功见长，是南词戏的教学剧目。

笋江波　高甲戏剧目。1959年2月，王冬青据泉州民间故事创作。写泉州知府之子吴世荣仗势欺人，鱼肉乡梓。夏日，与家丁游于笋江畔，见渔女江春娘貌美，欲强纳为妾。春姑母女智勇双全，设计遣去家丁，诱吴上船赏玩景色。船至江心，江春姑将吴打落水中，飞舟远去。吴落水后被家丁救起，奄奄一息，遂用迎亲花轿抬回府。由泉州市高甲戏剧团演出。剧中"公子游"、"抬轿步"和小旦的"织网"、"划船"等表演，都充分发挥了高甲戏的表演特色。1962年赴京汇报演出时，由老艺人许仰川扮演吴世荣，以其精湛的演技，博得周恩来、陈毅以及首都文艺界人士的赞许。1982年，重新整理后赴港演出，由李珍蕊扮吴世荣，陈青萍扮江春姑，陈小珍扮江大娘，黄大篇、尤来扮家丁，深受港澳观众欢迎。



桃花搭渡　高甲戏剧目。原系梨园戏传统剧目，1953年由陈纪章、许书纪整理。写少女桃花连夜赶路，代阿娘传递情书。黎明至江边，见老渡伯在船头打瞌睡，桃花急欲将他唤醒，老渡伯不应，桃花情急，以石投水，惊醒老渡伯。上船后，老渡伯装聋作痴，与桃

花打趣，猜花名，问情由。1954年，陈纪章再次整理，由泉州市高甲戏剧团演出，陈宗熟饰老渡伯，苏燕玉饰桃花。桃花以丑旦应工，充分发挥高甲戏丑行表演特色，演出载歌载舞，十分风趣。1954年，参加华东区戏剧观摩会演，获剧本二等奖、演出奖，苏燕玉获演员二等奖，陈宗熟获演员三等奖。



柴房会　潮剧传统剧目。写首饰小贩李老三，夜宿旅店柴房，遇女鬼莫二娘诉说身世。莫二娘本是太平县莫家庄人氏，父母双亡，被兄长卖入妓院。后遇不第举子杨春，赎身还乡，旅次染病，随身财物被杨春兄弟拐走，愤而上吊身亡。李老三听了诉述，激起义愤，愿带莫二娘鬼魂到扬州寻找杨春报仇。剧本由云霄县潮剧团整理演出，林璋饰李老三，吴莺莺饰莫二娘。林璋擅长"痰火声"唱老丑曲，在戏中初遇女鬼时，运用"上梯"、"下梯"绝技，表演淋漓尽致。

桐油煮粉干　闽剧剧目。故事见林纾的《畏庐琐记》。写福州渡鸡口柴建文卖饼为生，其妻玉姑勤俭贤慧，因见婆婆伍氏嗜赌，婉言相劝，伍氏耿耿于怀。一次伍氏自吃鸡肉，反诬玉姑偷吃，并逼子责打玉姑。玉姑受辱后自尽，幸被救下，里人哗然。适侯官县新任知县王绍兰巡街经过，入柴家勘问。柴为息事宁人，自愿承认。王不肯含糊了结，但婆媳均矢口否认。王以桐油煮粉干由三人分食。伍氏心虚，欲自承，王因未获赃证，仍不结案。伍氏无奈食之，果吐鸡肉。王佯怒，欲杖责伍氏，玉姑求以身代。伍氏悔悟，毁纸牌，向玉姑认错，一家和睦。



福州市闽剧团首演，导演曾光萍按喜剧的路子，大胆突破行当，应工的生、旦、老旦，都吸收丑脚表演程式，妙趣横生。1981年，参加福建省创作剧目调演，获剧本创作三等奖、导演奖、舞台美术奖。陈铭饰王绍兰，林兰芳饰玉姑，严敏玲饰伍氏，杨铁城饰柴建文，均获演员奖。

逐荷志　芗剧剧目。1962年为纪念民族英雄郑成功收复台湾三百周年，朱荧根据郑成功率军收复台湾的史迹编剧，由龙溪专区芗剧团演出。写1662年，郑成功大军在台南登陆后，荷兰总督固守热兰遮待援，并与牧师密谋，命奸商江福兴，在闽高价购大米，运贮热兰遮。郑军在金门的后勤舰队缺乏军粮，江福兴乘机勾结郑军粮官吴豪、承天府尹郑

朝栋舞弊，荷督、牧师亦乘机唆高山族头人拉摩制造民族纠纷。郑成功洞察荷督阴谋，携带慰问品出访诸番社，揭露真相，处决吴豪、郑朝栋、江福兴，平抑物价，感动了拉摩。拉摩毅然率众断绝了热兰遮的水源及粮源，郑军乘机在海上歼灭敌援兵，逼使荷兰殖民主义者开城投降。

真假王岫 高甲戏剧目。根据传统剧目《高奎假王球》改编。原剧演画师高奎假冒王球之名入徐府，勾搭徐忠妻尤氏，又与徐妹金定成奸，并绘"两女抱一男"图。某日，尤氏扮男装在房中与徐金定嬉戏，被高撞见杀死。高知误杀惊逃，匿苏总镇家。徐鸣之于官，金定亦供认凶手系王球。知府曹罕据此捉拿王球，以通奸杀嫂罪将王与金定判斩监候。时巡按田清到境，书吏柯复在案卷中夹禀帖道冤情。田复勘，在徐家搜出"两女抱一男"图，经查访系高奎所绘，金定亦供认真情。田乃释王和金定，并追捕高奎归案。内容及表演多涉淫秽，格调低下。

改编本写高奎与徐妻尤氏早有私情。一日，两人私会，被徐妹金定撞见。高冒称金定未婚夫王岫，欲行非礼，遭金定严责。高欲击杀灭口，竟误杀尤氏，越窗而逃。案发后，知府曹罕将王岫、金定判斩。书吏柯复知有冤情，多次劝说不果，且被降为衙役。适巡按田清过境，柯拦舆告状。田被迫准告，并赴法场阻刑，经复勘，亦觉其中有错，乃令柯权代知府审理此案。柯经察访，得悉王岫家丁王海在去苏总镇府报信途中，已被高杀害，高并冒王岫名混入苏麾下任参军职等情。柯亦借王岫名，谒苏总镇，巧妙揭露高真面目，并捕高归案，王、徐完婚。柯亦受巡按赏识，得破格荐任知府。



剧本由泉州市高甲戏剧团首演，吴凤英饰王岫，颜佩琼饰徐金定，蔡友辉饰柯复，施纯送饰王海，董自恭饰曹罕，柯荣相饰田清，叶怀宣饰尤氏，张清池饰高奎。"王海走路"一场，施纯送运用"傀儡行"的传统表演程式，将老王海赶路报信时的焦急心情，表现得淋漓尽致，颇得观众好评。1981年年底，参加福建省创作剧目调演，获剧本创作二等奖，演出奖。

真假美猴王 京剧剧目。1979年，姚颖华、李幼斌根据《西游记》中六耳猕猴斗悟空的情节编剧。写唐僧师徒赴西天取经，至西凉，请女王换关文。女王爱慕唐僧，求说婚事。悟空以"假亲脱网"之计，骗换关文，乘机脱逃。师徒在飞云岗遇强人劫掠，六耳猕猴化作悟空，以假乱真，滥杀群盗，致唐僧怒将悟空赶回花果山。六耳猕猴又计夺唐僧关文，占花果山，欲独往西方取经，扬名四海。悟空受冤后，急赴南海向观音诉说，经观音指点，方知六耳猕猴从中作祟，于是赶回花果山，双猴相斗，真假难分。后在西天如来的法力面前，六耳猕猴原形毕露，唐僧师徒同心，直奔西方取经。

1980年2月，由福建省京剧团首演，李幼斌导演，李盛斌任艺术指导。在福州演出，连满七十余场，后又经四次修改，于1981年5月在杭州、上海、北京、天津、济南等地演出，场场爆满。《中国日报》刊载了剧照和英文评介文章。中国戏剧家协会等四个单位，在京联合邀请首都戏剧界知名人士座谈，认为剧本摆脱窠臼，寓意深刻，表导演手法新颖，熔南北派猴戏的表演于一炉，并大胆吸收运用声、光、电等新技术，丰富了京剧的表演手段。在京演出期间，曾进中南海礼堂为党和国家领导人演出。1981年国庆，曾为一百二十多个国家的驻华使节举行晚会，《美洲华侨日报》亦载文称赞。1982年10月，珠江电影制片厂摄制成遮幅式彩色艺术片。福建省人民政府曾给剧团颁发奖状和奖金。

铁算盘　赣剧传统剧目。原名《杨驼招亲》。1957年，由浦城县赣剧团老艺人程老四口述，周连兴、周家斌整理改编，改名《铁算盘》。写长工刘金保在地主"铁算盘"家作佃，辛勤四季，反欠饭钱。时"铁算盘"因丧妻欲续弦。刘得长工王兴帮助，佯称愿将胞妹相配。"铁算盘"大喜，自吹自打，喜迎新娘。谁料新娘却是刘所扮。"铁算盘"空喜一场，欲告官府，又恐花钱，只好作罢。刘既嘲弄了地主，又取回了该得的工钱。浦城县赣剧团演出。1959年参加福建省第三届戏曲观摩汇演。剧本在《热风》发表，福建人民出版社出版了单行本，厦门美术分社编绘成连环画。

铁镜记　闽南四平戏传统剧目。1960年，据平和县老艺人曾宪乙口述记录。写襄州蔡辉良因见表弟刘明月之妻霍珍娇貌美，乃诱杀刘明月于郊外，被家人蔡信窥见。蔡辉良谎称刘被猛虎所噬，继之欲娶霍，遭拒绝。刘阴魂控于阎君，判官怜之，赐刘阴阳丹一粒，宝镜一面。刘得与妻子梦中相聚，霍因此怀孕。公婆疑为不贞，驱其出门，父母亦不收容。霍走投无路，含恨投江，幸为僧人所救，在寺中产子名刘清福。蔡辉良与蔡信一同进京赴考，途中皇叔遇贼，蔡信奋勇杀贼。蔡辉良冒功反诬蔡信为盗，被封为武状元，右丞相将爱女配蔡辉良为妻。十六年后，皇帝结彩楼为公主抛绣球招亲，绣球抛中蔡信，蔡信将绣球转送清福。清福被招为驸马，奏帝鸣冤。皇帝命清福之外祖、左丞相，蔡辉良之岳父右丞相和清福同堂会审。在审讯中，霍出示宝镜，显出凶手蔡辉良等字，蔡信亦出堂作证，蔡辉良终于伏法。

梁　越剧剧目。林柏森编剧，写生产队长顾家兴，只顾小集体利益，拿了一根生产队打捞的国家漂木做仓库屋梁，木匠张木旺也跟着拿了一根仓库的屋梁修自己的房子。顾家兴的媳妇红梅知情，巧妙地进行批评，使他们认识到"若是人人抽根梁，怎保万丈高楼万年长"及"上梁不正下梁歪"的道理。剧本由崇安县越剧团首演，并于1964年8月参加福建省第三届戏曲现代戏观摩演出，受到与会代表瞩目。剧本先后在《热风》、《福建日报》副刊、《福建农村俱乐部》、上海《小舞台》等报刊发表和转载。中国唱片社亦灌制唱片在全国发行。

彩云归　闽剧剧目。1979年，郑长谋根据同名小说改编。中华人民共和国成立前

夕，福州的国民党内部派系争斗激烈，少将军医黄伯兰与爱妻钟芳久别重逢，同奏《彩云归》互叙衷情。后被参谋长曾耿、副官任九车挟持，随军仓皇逃往台湾。到台湾后，任九车扶摇直上，曾耿、黄伯兰均被排挤。追随黄伯兰多年的朱副官流落异地，思乡病笃，临终托孤，黄伯兰认其子朱义为义儿。从此，黄伯兰蜗居台岛，终日心怀大陆亲人，身心交瘁。内弟钟汉为人旷达，怜姐夫寂寞，竟荐歌星菊仙，劝其续弦，黄伯兰拒之。后钟汉从香港带来钟芳由大陆寄来的家书，不幸事泄，钟汉夫妇惨遭任九车毒手。钟女孝贞沦为"导游女郎"，因不堪凌辱，跳湖自杀，幸为朱义所救，二人倾心相恋，互约逃归大陆。此时，黄伯兰亦险遭任九车暗杀，改名行医高雄。不久，钟芳以教授身份赴日访问，在香港邂逅菊仙，寄《彩云归》一阕，托查黄伯兰下落。菊仙寻遍全台，才在高雄找到钟孝贞和黄伯兰。其时，朱义已因内渡不成被捕，被判死刑。黄伯兰闻讯虎穴救子，曾耿困惑于情法之间，终于击毙任九车而后自裁，使黄伯兰及朱义、钟孝贞一对情人得以回归大陆。



福州市闽剧团首演。导演江东生、林天勉，音乐设计林绍周、蔡永靖、陈茂锦，舞台美术设计郁韩生、潘松、叶逸才，陈妙轩饰黄伯兰，张品生饰钟汉，胡奇明饰菊仙，詹剑峰饰曾耿。1980年，参加福建省第四届戏曲现代戏会演，获剧本创作二等奖、导演奖、音乐设计奖、舞台美术设计奖、演出奖。演员胡奇明、詹剑峰、林宝英、林子奚获演员奖。1982年，《彩云归》的舞台美术设计图参加全国首届舞台美术展览会，获舞台美术奖。

梅玉配　闽剧剧目。写礼部侍郎苏元清之妹苏贞玉，许婚吏部尚书之子周炎。一日，贞玉在慈航寺进香，邂逅书生许金梅。周炎至，不识未婚妻，戏之。玉贞见许金梅诚挚，顿生爱慕。后由其嫂沈红芳设计，退却周家原约，成全梅玉婚配。民国七年(1918)，闽剧艺人郑奕奏学艺期间，得启蒙师傅吴善宝(徽班艺人)传授此剧。郑饰苏贞玉，做工细致，唱腔优雅。1957年据老艺人晋响亭口述记录，由林舒谦整理为闽剧。



1958年由福建省闽剧实验剧团再次上演。陈平、郑奕奏参加导演，李铭玉饰许金梅，金谷兰、严美丽饰苏贞玉，严美丽、郭西珠饰沈红芳，黄碧岩饰王九妈。演出亦庄亦谐，雅俗共赏，上座极佳。后传授剧团学员队演出，前后六年，演出达三百场。1979年

恢复演出，由青年演员林聪中、李少华、林瑛、陈楠等主演，曾两次参加全省青年演员会演，均获演员奖。迄今又演出二百二十余场。剧本1959年由福建人民出版社出版。

盘妻索妻　越剧剧目。原系三集连台幕表戏，二十世纪四十年代，由张志范、阳笔花编剧，曾盛演于上海。1962年，由福建省芳华越剧团尹桂芳、陈曼（执笔）、王艳霞、王骏重新整理、改编成单本戏。写奸相梁如龙之子梁玉书，不满乃父所为。一日游春，遇少女谢云霞，二人一见倾心。梁玉书托学兄刘仁元执柯，谢云霞始知梁玉书即杀父仇人之子，因图报仇，假为允婚，但借口守孝，约三年不得同房。梁玉书忠厚多情信以为真，至诚相待。中秋夜，梁玉书婉言"盘妻"，谢云霞痛父母仇，隐忍回房，痛骂奸相。时梁玉书已跟踪窃听，



恍然大悟，对谢云霞深表同情，夫妻从此相亲。无奈，梁父催迫梁玉书赴京赶考，梁玉书将谢云霞安顿刘家后，赴京应试，幸中状元。梁父又迫子入赘皇家，梁玉书毅然弃官出走。时梁如龙继室孙氏已知云霞为钦犯，将其诱骗回府欲加害，为丫环荷香救护。梁玉书抵家不见谢云霞，四处"索妻"，终在刘仁元帮助下，夫妻重逢，弃家出走。剧本由福建省芳华越剧团演出。尹桂芳饰梁玉书（生），李金凤饰谢云霞（花旦），赵雪芳饰刘仁元（丑），茅胜奎饰梁如龙（大花），谢小仙饰梁夫人（老旦）。剧中充分发挥了"尹派"唱腔和表演艺术特色，在上海公演后，成为"尹派"代表剧目之一。

渔岛民兵　芗剧剧目。原名《英雄浯屿岛》。1958年，魏乃聪、柯正兴根据闽南浯屿岛民兵队长郭苞、林水仙对敌斗争的先进事迹编剧。写1948年，渔民海生新婚时，被保长蔡福昌抓去当兵。中华人民共和国成立后，海生原来的好友林海当了渔林社的民兵队长，海生妻林燕也当了女民兵队长。林海化名林番薯，与林燕曾先后二十七次智上东碇岛，取得敌大队长的信任，获得不少情报。林海等第二十八次上东碇时，敌人大队长透露，他们已被台湾派来的特派员监视。林海将计就计，扬言林燕是海生的妻子，以便引出海生，争取做内线。特派员欺骗海生，林燕已改嫁林海，并捏造其母亦被杀，要海生找林海报仇。于是，在"渔民招待所"里，展开一场错综复杂的矛盾冲突，海生及被抓丁的国民党士兵终于识破敌特诡计，决心反正。在情势十分危急时，林海果断地发出攻击信号，全俘敌人，胜利返航。

1959年剧本定名《浯屿英雄传》，由龙海县芗剧团上演，并参加福建省第二届戏曲现代戏会演。1960年龙溪专区芗剧团参加全国巡回公演时，由朱英（执笔）、许育义改编为《渔岛民兵》。1963年，龙溪专区文化局授予剧本创作一等奖。

渔船花烛　闽剧剧目。二十世纪四十年代，林飞据老艺人口述的闽剧传统剧目《倚

门郎》整理。原剧写某朝魏丞相寿诞题诗，其女魏玉珍将诗中“由天由命不由人”句改为“由人由命不由天”。魏丞相怒，迫女嫁于贫苦渔郎王俊为妻。王本公侯之后，因父遭奸臣陷害，匿居民间。王在渔船与玉珍举行花烛，两人互诉衷情，相依为命。翌年，玉珍同王备礼往魏府祝母寿，夫人私赠金砧，王不识，弃之路旁。及归家，经玉珍说明，乃知，并告妻溪旁也有此类金砧。从此，王逐日往溪边寻宝，玉珍每倚门望郎归。一日，诞生一子，取名倚门郎。及长，玉珍教子课读，果中状元。琼林宴上奏帝为祖父辩冤。魏丞相知系外孙，大惭，亲往渔船赔礼，合家团圆。剧本由复兴社上演。陈端饰魏丞相，黄荫雾饰魏玉珍，石祥官、李铭玉先后饰王俊。

1953年，作者重作修改，定名《渔船花烛》。修改本写魏丞相庆寿时，踌躇满志，挥毫上联“由天由命不由人”，百僚附和。翌日，女魏玉珍游园，见联续曰“由人由事不由天”。魏丞相怒迫女下嫁给“上无砖瓦、下无地基”的青年渔郎王俊。新婚之夜，身落孤舟的玉珍百感交集。因见王俊为人真诚，甚为感动。修改本由闽侯专区人民闽剧团首演，并于1954年参加福建省第二届戏曲观摩会演。黄福官饰王俊，林兆钦饰魏玉珍，均获演员二等奖。后由福建省闽剧代表队排演，郑奕奏、黄荫雾、陈平、陈贻亮、陈启肃导演，郭西珠饰魏玉珍，李小白饰王俊，周淑琴饰渔妇，于1954年参加华东区首届戏曲观摩会演，获演出奖、导演奖、音乐奖。郭西珠获演员一等奖，李小白、周淑琴获演员二等奖。剧本收入《华东区戏曲会演剧目选集》，上海人民出版社出版单行本，上海人民美术出版社出版剧照连环画，中国唱片社将部分唱段灌成唱片。

商辂教书　莆仙戏传统剧目。林金标据莆仙戏传统折戏整理。写明宰辅商辂致仕返乡，途经某地，见一渔翁欲延师为子教书。商辂自称老童生，愿受西席之聘。时渔翁原聘某举人和秀才执馆，二人鄙视“老童生”，百般嘲弄，并自炫“才学”，丑态百出。适新进士卢某来谒商辂，众始知“老童生”竟是当朝宰辅，举人、秀才惶愧无地自容。1956年，剧本由仙游县鲤声剧团首演。傅起云饰商辂（老生），陈兆佳饰商忠（末），



陈金扳饰秀才（丑），黄凤龙饰举人（丑）。演出风趣幽默，有较丰富的莆仙戏老生表演艺术，颇受观众欢迎。剧本由福建人民出版社出版单行本。

情海歌魂　芗剧剧目。又名《琴剑恋》。路冰编剧，写二十世纪七十年代末，台北歌仔戏名星白莲和漳州芗剧团演员连子贻相识于香港，为了振兴家乡戏剧，他们结下爱情，并冲破种种阻力回归大陆。白莲随身带回的“白家剑”，牵起连子贻的母亲赛水仙的思恋，也激发了舅舅瞎子松的恨怨。原来，三十年前，赛水仙随台北艺春班回大陆祭祖，与漳州龙

建班的连宝生联台会演，两人心心相印。然而，却遭到连宝生养父白家辉的反对，白家辉强拉连宝生去台湾，并失手刺瞎连子贻舅舅的双眼。从此一隔三十年，海峡两岸恨爱绵绵。后几经周折，老年一代互相谅解，重归和好，中年一代重新聚首，年青一代解开迷团，两家三代欢庆团圆。

1980年，漳州市芗剧团演出，并参加福建省第四届戏曲现代戏会演，获剧本创作三等奖、演出三等奖。钱天真饰白莲，郑秀琴饰赛水仙，韩天嵩饰瞎子松，分别获得演员奖。1981年，剧本发表在《福建戏剧》第六期增刊《新花》上。

惠女新传　高甲戏剧目。1964年，陈纪章根据惠安劳动妇女参加乌潭水库建设的一些感人事迹编写。内容为沿海某地，县委组织三万妇女上乌潭，兴建水库。但因缺少石工，工程将停。民工队长庄红莲带领小冬瓜等六个"巧姐妹"，请求担负开山炸石任务。石工队长不准，小冬瓜不服，工余勤学苦练，终于掌握了扶钎抡锤要领。一日，老菜花与宝树师闹别扭，将影响石工队散伙，小冬瓜挺身而出，双手紧握石锤，要求考试。几经波折，终以无可挑剔的技术和热情感动了大家，她参加了女石工队，为水库建设大显身手，立下大功。惠安县高甲戏剧团演出。1964年，参加福建省第三届戏曲现代戏会演，得到好评。

董永　梨园戏(小梨园)传统剧目。写董永卖身吴员外家为花奴，以葬父母。吴员外见其孝义，欲将女玉真嫁与董永，董永未受。董永与七仙女有百日夫妻夙缘，玉帝命七仙女下凡于吴家花园相会。七仙女与董永成亲后，每日织绢，百日偿还债银，二人相偕回家。至天台山，玉帝迫七仙女返天宫，夫妻惨别。董永受七仙女嘱咐，将她绣成的龙袍，献于皇帝，被封为进宝状元。帝问袍之来历，董永告明七仙女所织，帝不信，欲斩。七仙女救之，帝复其官职。董永荣归皇都市，七仙女亦将所生麟儿送归董永，夫妻从此永别。之后，董永与吴玉真结成夫妻。情节与早期《董永传》话本之前半部大体相同。在结构上，个别场口与明顾觉宇《织锦记》有近似之处，但多数场口自成一格，特别是"仙女摘花"、"皇都市"等场，为他本所无。传本由老艺人蔡尤本口述，共十场。其中"卖身"、"守墓"、"击狐"、"降凡"已佚。1959年，林任生整理为《董永与七仙女》，由福建省梨园戏剧团演出。

紫玉钗　闽剧传统剧目。故事见唐传奇小说《霍小玉传》。初为折戏，作者一说系郭柏荫，一说系蒲三善，一说系邱琴舫。经考证，疑为闽侯洪塘人曹学佺所作。写陇西李益流寓长安，与霍王庶女霍小玉相恋，结为夫妻。后李益往东都探亲，其母为之另娶望门卢氏女。霍小玉思念成疾，积蓄耗尽，不得已遣婢浣纱典当信物紫玉钗。义士黄衫客得悉此情，甚感不平，乘李益在崇敬寺赏牡丹时，挟持至霍寓。时小玉已病笃，见李益哭诉其负心薄幸后，气绝身亡。



清光绪二年(1876)前后,由儒林班首演,之后平讲班相继开锣,民国六年(1917),郑奕奏曾以扮演霍小玉闻名,旧赛乐亦曾演出。1952年,福建省闽剧代表队曾按折戏排练,赴京参加全国首届戏曲观摩会演,并为大会展览演出,由李铭玉饰李益,洪深饰黄衫客,郭西珠饰霍小玉,严美丽饰浣纱,黄荫雾饰霍母。1957年,陈启肃据光绪甲辰(1904)福州九庆堂本《平讲曲紫玉钗》为基础,参考汤显祖的《紫玉钗》,重新改写,全剧十一场。主要揭示唐代严重的封建门阀思想,具有较为深刻的主题。1959年由福建省戏曲巡回演出团闽剧代表队排演。同年10月赴京参加建国十周年献礼演出。1959年3月,郑奕奏应邀赴万隆、雅加达、梭罗等地,曾为华侨业余闽剧团教授此剧。传本有清光绪二年(1876)的福州集成堂本及光绪三十年(1904)的福州九庆堂本。1959年收入《福建戏曲传统剧目选集》。还有民国二十一年(1932)张晚清订正,龚礼逸参校本,民国三十三年陈鹤的修订本及1949年胡孟玺的校订本。

蒋世隆　梨园戏(小梨园)传统剧目。由老艺人蔡尤本、蔡维恭、洪棉司口述记录。写书生蒋世隆与妹瑞莲,及官宦小姐王瑞兰与婢翠桃,因战乱失散。蒋世隆途遇王瑞兰,王瑞兰央求携带同行,为避男女之嫌,二人权称夫妻。途中,二人互生爱慕,瑞兰装做脚痛,世隆扶其行走,同至招商店住宿。世隆要求成亲,瑞兰先以未禀明父母拒之,后终盟誓定情。此剧以生旦丑做工见著。许多表演极为细腻,"宿店"以唱工、念白见长,至今仍保留有"非是我忘恩义"等梨园戏名曲。



莆仙戏亦有同名剧目,故事情节与梨园戏基本相同。其中王瑞兰、蒋瑞莲逃难遇雨一折,曾重点整理为《瑞兰走雨》,载歌载舞,尤为动人。

雇长工　三角戏传统剧目。由老艺人罗雪官口述,何圣慈记录整理。写雇工老洪在某财主家做长工,受尽虐待。财主女儿王秀英,同情老洪,时时暗地帮助,两人遂生爱情,最后双双出走。剧本由邵武县三角戏剧团演出,老艺人罗雪官和罗运芳分别扮演老洪和王秀英。1956年,参加福建省戏曲观摩会演,获得好评。剧本曾由福建人民出版社出版单行本。1979年9月,黄启明又重新整理,饶英配曲,由邵武县文化馆业余演出队演出。

葵花向阳　山歌戏剧目。1964年,由山歌手、民间艺人温七九编剧。写葵花高中毕业后回乡生产,自认"屈才",一心想进城找工作。公社书记通过制作颗粒化肥的科学实验,帮助她逐步认清了农村需要文化、需要科学知识的道理,立志当个新农民。剧本由龙岩县山歌戏实验剧团上演。林淑娟饰葵花,刘笑贞饰葵花妈,吴天明饰公社书记。1964年8月,

参加福建省第三届戏曲现代戏观摩演出，受到好评。剧本收入福建人民出版社出版的《文娱演唱》1964年第四期。

韩国华　梨园戏（小梨园）传统剧目。故事见陈懋仁《泉南杂志》、王世懋《闽部疏》及民间传说。写泉州知府韩国华，年老无嗣。一日夫人朱氏游园，见榕树开斑芝花，以为奇异，命侍婢连理摘花送书轩与韩国华观赏。韩国华梦仙人指点，须收连理为妾才有子嗣。遂留连理宿于书轩。朱氏获知，毒打连理。连理怀孕临盆，被逐出，在城隍庙内生下一子，取名韩琦，留下血书后投河，为德济庵老尼救起，收留为尼。仆人义德寻至庙中，发现婴儿及血书，瞒下血书，将婴儿抱交朱氏抚养。韩琦长大，中了状元，回泉州省亲，夜宿德济庵。义德将血书暗藏于书卷中。韩琦发现，获悉情由，悲痛不能成眠。忽闻庵内有妇女哭声，召询之。义德出认，正是连理，母子团圆。有老艺人蔡鉴司、蔡尤本口述记录本存世。

琴挑　莆仙戏剧目。陈啸高、陈仁鉴、江幼宋根据传统剧目《仙姑闷》整理。故事见明高濂《玉簪记》，写宋时书生潘必正与女道士陈妙常恋爱故事。原名《仙姑闷》，但全本已佚，现只存“琴挑”、“探病”、“幽会”三出。“探病”一出，为《玉簪记》所无。剧本文词清丽，生旦表演优雅、细腻，为莆仙戏最为流行的剧目之一。1954年春夏间，陈仁鉴加以整理，由仙游县实验剧团演出。剧中生扮潘必正（林栋志饰），旦扮陈妙常（施秀英饰）。后又挑选“琴挑”一折，经江幼宋、陈啸高整理，参加福建省第二届戏曲观摩会演。同年，赴上海参加华东区戏曲会演，由林栋志扮演潘必正，黄宝珍扮演陈妙常。莆田县编剧小组也曾据《仙姑闷》整理成单出戏。

割须弄　竹马戏传统剧目。演少妇鸳仔，因丈夫赴试未归，相思成病，有一无赖，垂涎鸳仔美色，企图调戏。鸳仔巧用计谋使其割须，狼狈而去。由竹马戏老艺人林金泉、林顺天、林旺寿口述、记录。口述记录本现藏漳浦县文化局。

琥珀岭　闽北四平戏传统剧目。1963年由屏南县闽北四平戏老艺人陈官瓦、陈官企、陈官捧口述记录。写越州书生郑廷玉欲上京赴考，向妹夫崔君瑞告贷，遭拒绝。郑妹月娘变卖首饰助兄进京。时崔君瑞官金华县令，任满进京，路过虎扑岭（即琥珀岭）遭劫。脱难后寓于王婆饭店，向致仕尚书苏佑借贷，并谎称妻亡。苏佑欲以女玉娘许崔，苏府家院王下疑其有诈，劝阻，崔怀恨在心。婚后遣王下送信，下宿王婆店，遇月娘，告以实情。月娘随王下到苏州，玉娘感其苦楚，认作姐妹。崔君瑞赏雪回来不认前妻，反诬为逃婢，令王下押回越州。王下怜其冤，护送月娘至江天驿，巧遇郑廷玉。时郑已中进士并被招为驸马。适苏佑经此来谒，郑兄妹斥之，并欲治以罪。苏佑父女求情，崔亦谢罪，夫妻团圆。生扮郑廷玉、崔君瑞，旦扮郑月娘、苏玉娘，外扮王下，大花扮苏佑。1949年屏南县龙潭村四平戏业余剧团曾演出。

畲族翻身记　芗剧剧目。1959年，林润生、唐杏元根据华安县第一中学教师林长仁创作的同名电影剧本（未发表）改编。写中华人民共和国成立初期，华安县区委书记到畲村

发动群众，族长却制造种种矛盾从中破坏。畲族青年钟大勇、蓝素花积极协助区委书记，宣传共产党的政策，族长百般恐吓不果，转而对蓝素花的养母进行威胁迫害。蓝素花养母，慑于族长淫威，投河自杀。在区委书记领导下，钟大勇与蓝素花互助互爱，并团结群众，揭发族长欺压畲族，迫死民命的种种罪恶，终于斗倒了族长，畲族获得翻身和解放。1959年，剧本由华安县芗剧团演出，深受观众欢迎。

敬德画像 莆仙戏剧目。又名《国公画像》。1956年，由柯如宽、江幼宋根据莆仙戏连台本戏《隋唐演义》整理。写刘武周因唐兵围并州，命尉迟敬德挂帅拒敌，夫人黑洞云为释除丈夫临阵怯敌的疑虑，定计为尉迟敬德画像。尉迟看过真容后，自惭形秽，黑夫人却说他凛凛有威，又亲教丈夫空手夺枪，要敬德权充唐营少年先锋罗成，挥枪上阵，自己则扮作尉迟敬德举鞭应战，三败罗成。敬德大悟，夫妻双双出战，终解并州之围。表演以靓妆和文武旦应工。尉迟敬德（靓妆）在粗犷中带着妩媚、鲁莽中显出狡黠。黑夫人既有花旦风度，又有武旦英姿，充分发挥了莆仙戏靓妆和文武旦的表演特色，成为莆仙戏屡演不衰的保留剧目。仙游县鲤声剧团首演，黄启和饰尉迟敬德，许秀莺饰黑洞云。1957年曾参加福建省青年演员会演，获得好评。剧本于当年12月由《热风》刊载，1958年由福建人民出版社出版单行本。



嵩口司 莆仙戏剧目。1956年朱国福根据传统剧目《马鸿禧》改编为小戏，由莆田县实验剧团演出。1959年参加福建省第三届戏曲会演。嗣后，陈仁鉴根据朱国福整理本和传统剧目《马鸿禧》改编成本戏。写永福县小官、嵩口巡检司曾康永为替小民马鸿禧申冤，在新任巡按任有道过路时拦车告状，并到按司衙门辩理。在佯向宰相公子罗文举赔礼时，又巧妙地取得对方冒娶害命、诬良为盗的罪证，诓骗罗文举到嵩口受审，并借助任有道的御赐金牌，平反冤案，除掉罗文举和赃官按司、知县。1959年，由仙游县青年剧团首演。陈开扬扮演曾康永（末），方亚英扮演任有道（老生跨丑），林亚堂扮演罗文举（丑），黄金宝扮演马母（老旦）。剧本由《剧本》月刊发表，1962年，上海文艺出版社出版单行本，同年福建省戏曲研究所编



印《马鸿禧》与《嵩口司》对照本。1981年经修改收入《春草集》。

靖边记　莆仙戏剧目。1958年，朱国福根据莆仙戏传统剧目《杨恕》整理改编。写哈哒国发兵绕过古家堡部落侵犯宋邦，宋室命杨家将五代孙杨恕挂帅出征。杨恕时年十六岁，妹琴姑十四岁，俱年幼。佘太君乃自请为监军，一路将哈哒兵赶出边关，双方驻军于古家堡边界。哈哒故意引杨恕与古家堡部落首领古龙阿发生冲突，佘太君亲自入堡，通过古绣茵向其兄古龙阿释嫌，并责以助敌侵宋的错误，最后哈哒原形毕露。在事实面前古龙阿大悟，起兵共同击退哈哒军，携妹归宋。



1961年8月，莆田县组织莆仙戏青年代表队演出。朱德、郭沫若等来莆视察时，曾观看演出，评价较高。祁玉卿扮演杨恕(贴生)，郑金玉扮演杨琴姑(小旦)，吴镇勋扮演佘太君(老旦)，林文珍扮演古龙阿(贴生)，郑惠华扮演古绣茵(旦)，林金石扮演兀罕(丑)，陈金龙扮演魏宁(净)。

新茶花　闽剧剧目。严天铎编剧。写军阀混战时期，下级军官查屏藩之女查耐冬，被恶舅拐骗，沦为妓女，名新茶花。青年军官陈少美怜其遭遇，出金赎娶为妻，但为陈父所不容，被逐出陈家。一日，新茶花途遇旧识"番使"(外国使者)，应邀去其官署暂住。在"番使"的书房窥见作战地图，趁机窃之，托乳母转给陈少美。陈得图指挥作战，终获全胜。陈友将情转告陈父，并从中斡旋，新茶花与陈少美得以团圆。

民国七年(1918)，由福州闽班善传奇演出，年方十六岁的郑奕奏饰新茶花。郑师吴善宝、陈幼榕为了更好地表现当时生活，乃按人物性格及剧情，对闽剧的唱做念打、音乐、舞台美术作了很大改革，甚至连钢琴也搬上舞台，同时对郑的唱腔表演也进行精心设计。新茶花在妓院的一段弹唱："想起青楼苦最多，飘茵落溷泪滂沱……"动人肺腑。上演连续爆满，观众要求续演二年。郑奕奏因此声名大噪。当时同台演出的有江传柱(饰陈少美)、萧绍浩(饰妓院鸨母)、陈再莲(饰恶舅)、陈传栓(饰番使)、薛文祥(饰乳母)等，皆为名艺人。后来，郑奕奏离开戏班，此戏也随之息响。

新春大吉　莆仙戏剧目。原为流传甚广的民间故事。二十世纪三、四十年代，曾被多人编成莆仙戏上演。其中以莆田县萧壮予所编的《猪哥阿旺》和仙游莆仙戏名丑李百丹主演的《桂林生和章宝师》最受欢迎。1956年，仙游县柯如宽据老艺人对李百丹本的回忆、口述，进行整理，后又由陈仁鉴改写，定名《新春大吉》。写除夕时，贫民阿二在城隍庙躲债，见医生桂林生和棺材店老板章宝师神前祈愿，求世人多病多死，他们好发大财。阿二

气愤至极，乃于正月初一，用计使他们当众出丑，受人唾骂。同年，剧本由仙游县实验剧团首演。林春荣饰桂林生（丑），吴文凤饰章宝师（丑），林文如饰阿二（末）。1962年，仙游县鲤声剧团亦排练演出。1956年，剧本由中国戏剧出版社出版单行本，画家刘继卣插图。1958年，《福建戏剧》刊载。1981年收入中国戏剧出版社出版的《春草集》。1982年，香港《大成》转载。

新亭泪　莆仙戏剧目。郑怀兴根据《晋书》及《世说新语》有关记载编剧。写东晋元帝时，司马睿渐宠刘隗，压抑宰相王导势力。王导堂兄、征南大将军王敦拥重兵驻武昌，趁祖逖新死，以"清君侧、讨刘隗"为名，在武昌起兵。王导由此更遭疑忌，满门受累。吏部尚书周顗素与王导莫逆，其时明里对王导疏远、嘲讽，暗中却以身家性命相保。后王敦兵迫建康，司马睿放走刘隗。王敦遣将入宫搜索刘隗不得，欲废睿。危难之间，周顗为顾大局，替元帝承担放走刘隗的罪名。王敦执周顗，欲杀之，遣将征询王导。王导挟前嫌，默许之。旋得知周顗曾以身家性命保救自己，大受感动，急赴新亭解救，惜已不及。王导大悔，恸哭道："我虽不杀伯仁，伯仁由我而死。"



1981年10月，仙游县鲤声剧团首演。导演朱石凤、陈开扬，老生陈开扬饰王导，靓妆郑金添饰王敦，须生朱金水饰周顗，须生李碧兰饰晋元帝。1981年底，参加福建省1981年创作剧目调演，获剧本创作一等奖、演出一等奖、导演奖和音乐设计奖，朱金水、陈开扬、王琦琛（扮书童）获演员奖。曾参加1980—1981年度全国剧本评奖，获优秀剧本奖。剧本发表在1982年《福建戏剧》第二期及《剧本》月刊第八期。



詹典嫂告御状　高甲戏传统剧目。又名《林爱姑告御状》。故事来源于安溪县民间传说。写清道光年间，安溪赤岭乡林佳木之女林爱（昵称爱姑），出嫁西坪乡茶农詹典为妻，婚后，詹典往台湾经营茶叶，一别三载。土豪詹香垂涎爱姑美色，收买林佳木胁迫女儿改嫁，爱姑不从。不久，詹典自台湾返回，至岳父家。林佳木慑于詹香权势，又贪图钱财，把詹典灌醉，杀身灭尸。爱姑从路人口中得知丈夫已归里，急回娘家询问。林佳木矢口否认，杀鸡款待女儿。爱姑侄儿见杀鸡，失言露出真情。爱姑悲愤交加，赴县衙鸣冤。府、县受贿不理，算命先生卢秋金仗义，带爱姑千里跋涉，直奔京都。

途中适逢巡按御史，拦马告状，乃得引见道光皇帝。帝派钦差审理，案情大白，雪恨伸冤。

1956年，剧本经林笺重新整理，由安溪县高甲戏剧团上演。1978年，万培本、林振文又作改编，保留民间传说的基本情节和人物关系，着力刻画林爱姑不畏权势，大义凛然的气节。生扮詹典，旦（青衣）扮詹典嫂（林爱姑），丑扮詹香，净扮林佳木。有关"詹典嫂告御状"的传说，不仅在闽南地区广为传闻，而且流传于台湾省及东南亚。芗剧亦有同名剧目。

蓝继子　闽西汉剧传统剧目。原名《双贵图》，写河南登封人蓝芳草发妻早故，长子宗麟、次子宗秀从军边庭。村妇许氏携子填房，子名蓝继子。许氏心地歹毒，趁蓝芳草外出收帐之机，百般虐待长媳王氏及孙女桂花。蓝继子愤愤不平，一日又见其母磨房纵火，欲烧死王氏，他乃暗中救助，并只身去边庭寻兄。许氏行凶未遂，贿赂官府，反诬王氏虐待继母，谋杀蓝继子。王氏遭冤被判斩监候。时蓝继子流落边庭，沦为乞丐。一天，偶与宗麟、宗秀相遇，衣锦还乡，并赶赴法场救出王氏。蓝芳草将许氏驱逐，全家团圆。此剧唱做兼备，表演艺术丰富，是闽西汉剧久演不衰的保留剧目。蓝继子丑扮，"哭街"一场是独脚戏，蓝继子有几十句唱词，昔时每演至此，观众为之唏嘘，常有钱和食品扔上舞台。现存清光绪年间抄本。

碧水赞　芗剧剧目。1963年夏，汤印光、陈志亮、吴毅、陈曙、芗人、庄明据当时被誉为"榜山风格"的堵江引水抗旱事迹编剧，至1965年始定稿。写1963年春天，福建龙海县遭到了百年未遇的大旱灾。县委为保粮食丰收，决定在溪东村口，堵截九龙江，引水灌溉下游受旱地区。可是堵了江，溪东大队的庄稼却要受淹。溪东大队广大社员发扬"丢卒保车"的协作精神，毅然堵江以保大局。在下游受旱地区得救后，县委又组织了支援大军，帮助溪东保"卒"，终使全县出现了大旱年大丰收，社社队队争交爱国粮的奇迹。



剧本由龙溪专区芗剧团演出。陈玛玲饰许英，王南荣饰支部书记张克坚，李少楼饰阿坚伯，叶彩莲饰共青团员刺花，王厚根饰大队长郑振田，苏宗文饰小队长郑阿生，甘文质饰县委王书记。1965年春，参加华东区戏曲现代戏观摩会演，获得好评。1965年4月，剧本由上海文化出版社出版，并由文化部艺术局印发，向全国推荐。

蔡伯喈　莆仙戏传统剧目。有两种演出本：一为单出戏，写蔡伯喈荣贵负心，赵贞女到京寻夫，蔡伯喈竟不肯认，纵马伤害赵贞女，玉帝派雷公电母击毙蔡伯喈。二十世纪二十年代，熙春台班曾演出。由生仔煌扮演蔡伯喈，旦仔兴扮演赵贞女。生仔煌演"马踏

贞女(五娘)"时,残暴凶狠,令人痛恨。莆仙民间流行有"马踏赵五娘,雷打蔡伯喈"等谚语。

一为本戏,演蔡伯喈中状元后,入赘牛相府,妻赵五娘在家侍奉翁姑。大旱年,五娘自己吃野菜、咽米糠,而以白米饭孝敬二老。里正抢去她家中赈米,二老饥亡,贫不能葬,五娘以裙衣捧土为坟。不久,五娘迫于生活,抱琵琶求乞上京寻夫,得牛宰相之女帮助,引伯喈相见,夫妻团圆。二十世纪三十年代,新桃园、新兰芳等班曾演出过。戏中五娘的"扫地裙"表演最为观众称道。

1955年春夏之间,文化部副部长、文学史家郑振铎经过莆田时,搜求到一册清同治三年《蔡伯喈》折戏抄本,认为是研究南戏的珍贵资料,后来该抄本不知下落。莆田县编剧小组收藏有《蔡伯喈》折戏和全本戏的剧本,可惜"文化大革命"中被付之一炬。



管甫送 高甲戏传统剧目。清末,由龙溪传入南安。据说是从竹马戏吸收来的,故又名《管甫弄》,属"丑旦戏"。写管甫旅居台湾日久,思乡心切,回家探亲,并向未婚妻美娟告别。美娟依依难舍,送管甫至码头,一路嘱其早日归来。剧中音乐全部采用闽南民间歌谣小调,丑脚表演艺术十分丰富。中华人民共和国成立前,高甲戏的丑脚竞争十分激烈,《管甫送》的表演形式也因此不断变化。管甫的身份时而商贩,时而小吏。辛亥革命后,管甫改着青衣小帽,美娟改着衣裙。二十世纪三十年代,管甫服装除了长衫、马褂、小帽外,增加手杖,美娟也拿着雨伞。因此,许仰川扮管甫被称为"唐葛丑"(手杖丑)。四十年代,柯贤溪饰管甫,林秀来饰美娟,曾红极一时。中华人民共和国成立后,曾由泉州市高甲戏剧团整理上演,删去了一些低级趣味的内容。1982年,杨波再作整理,由泉州市高甲戏剧团带往香港演出,很受欢迎。

赛昭君大报冤 竹马戏传统剧目。写汉元帝按照王昭君出塞时的嘱咐,纳昭君之妹赛昭君为娘娘。赛昭君进宫之后,暗中练武,发誓要为姐姐报仇。为此感动九天娘娘,下凡教授武艺,并授神力及"风火扇",嘱其奏帝征番。赛昭君见驾请缨,愿为首部。汉元帝惊疑,赛昭君当场舞剑,君臣大惊。汉元帝决意亲征,封赛昭君为先锋。沙陀王命呼里寿为帅,角端为军师,率部迎战。赛昭君勇挫呼里寿,角端祭起妖法,亦被赛昭君用"风火扇"所破。是夜,汉元帝、赛昭君同梦王昭君,告以祸由毛延寿起,与番王无关。适角端亦被南海观音所收,汉军攻陷番都活捉番王。番王降服,汉元帝罢兵。这是竹马戏艺人必学的剧目。旧时戏班到外地演出头一天,白天多演"弄仔戏",晚上必先演此剧或《王昭君》。演出时唱南曲,掺杂民间小调,用漳浦方言演唱,略带泉州腔。

魂断燕山　闽剧剧目。洪川(执笔)、凡夫根据明末三大疑案之一的“红丸案”创作。写朱常洛继万历登基后,三诏蜗居海隅的叶向高入朝辅政。叶闻诏欣然晋京。孰料朱常洛因服红丸而死,遂成疑案。太子朱由校即位,改元天启。时群臣慑于魏忠贤权势,不敢审理“红丸案”。帝问计,叶向高力荐不畏权势、曾揭宫廷“挺击案”而遭下狱的刑部主事王之寀出狱主审。帝从叶向高之议,亲往监狱,迎王出狱,委以重任。帝异母妹怀真公主亦因报父仇心切,许诺“谁能为父皇报仇,就下嫁到谁家”。王之寀出狱后,感帝礼遇,矢志破案。王子梦醒知朝廷腐朽,劝父激流勇退,之寀不听。时魏忠贤等又施诡计,诱帝及怀真公主就范。王梦醒亦被迫助父,智破全案,亦赢得怀真公主爱情。魏忠贤为挽颓局,竟诬王之寀与怀真公主不轨,客氏亦对帝动以哺育之情。天启为保帝位,竟颠倒是非,于案情大白之日,为魏党加冠晋爵,王之寀却再度下狱。王梦醒以计得脱,远遁天涯。叶向高报国无门,魂断燕山。1982年12月,福清县闽剧团首演。卢秀清饰叶向高,陈剑秋饰客氏,刘增荣饰王之寀,何朱官饰王梦醒,陈祖梅饰魏忠贤,林秀珍饰朱由校,杨文琴饰怀真公主。

赠白扇　平讲戏江湖班传统剧目。又名《白扇记》,故事见清王道征《兰修庵避暑钞》。写明万历年间,侯官书生翁正春,进京应试,经苏州时,与妓女翠云相爱,曾起誓待功名成就,便为其脱籍完婚。翁正春中状元还乡,背盟另娶名媛。翠云愤而自尽,魂附商船抵闽,并捏死翁正春独子,以践前誓。翁正春返乡营葬先人,强占屠户林子四金鸡山坟地。林子四旧时曾卖母猪接济举子潘得隆,并与其结为兄弟。后潘得隆与翁正春同科及第,以榜眼授浙江巡抚。林子四乃持潘得隆前赠之牙牌折扇赴浙求援。潘得隆经义父叶台山举荐,按临福建,公断此案。此剧主要以生、旦、丑应工,以传统曲调〔柴牌〕为主,且以地方名人入戏,清嘉、道年间,成为平讲戏的保留剧目。屏南县四平村平讲戏业余剧团存有手抄本。



黛玉葬花　闽剧传统剧目。民国八年(1919),严天铎参照京剧演员芙蓉草的演出本及《红楼梦》编剧,后经文人润色。写林黛玉在花园,触景生情,感伤身世,借扫花、葬花、哭花,以抒幽闷。

由福州闽班善传奇演出,郑奕奏饰林黛玉(青衣),关长胜饰贾宝玉(小生)。表演细腻,唱腔动人。演出持续三年,名噪一时,无可比肩,其他戏班未敢搬演。1954年,挖掘抢救传统剧目时,福建省闽剧实验剧团组织老艺人示范演出,郑奕奏再饰林黛玉,陈平饰贾宝玉,黄荫雾饰薛宝钗。

音　　乐

莆仙戏音乐　莆仙戏原名兴化戏，其音乐属于莆田、仙游兴化语系的兴化腔。

莆仙戏唱腔的结构形式为曲牌体，男女同腔同调，本嗓发声。曲牌数量甚多，有谱可传者不下千支（包括犯调），俗谓“大题三百六，小题七百二”。大题亦称“细曲”、“大曲”，是腔多字少的多段式曲牌。旋律细致、婉转，节奏多变，节拍以三眼板为主。唱腔套曲的节奏形式为“散——慢——中——快——散”。行腔委婉缠绵，歌唱性甚强，适于抒情，亦宜描景、叙事。小题亦称“粗曲”、“小曲”，腔少字多，曲牌结构比较简单，旋律粗线条，节奏少变化，节拍多为一眼板或无眼板，行腔明快，口语化，适于叙述、对话。

诸多曲牌，可按锣鼓点而分为大鼓曲牌和小鼓曲牌两个部分。

大鼓曲牌用大鼓指挥，行腔配以大锣鼓点。这部分曲牌，旋律纯朴古雅，是莆仙戏唱腔的主体。按其渊源归纳为三类：一是与唐宋大曲和宋元词曲同名的曲牌。这类曲牌数量最多，曲牌的名目、音韵、词格大部分与原曲牌相似。同于唐宋大曲名目的有〔八声甘州〕、〔梁州序〕、〔薄媚衮〕等；同于宋元词曲名目的有〔泣颜回〕、〔生查子〕、〔古轮台〕等；同于诸宫调名目的有〔胜葫芦〕、〔石榴花〕、〔出队子〕等；同于唱赚名目的有〔赚〕、〔缕缕金〕、〔尾声〕等。例如：

八 声 甘 州（宽）

（《白兔记》李三娘〔旦〕唱腔）

杨清源演唱
谢宝燊记谱

1＝F $\frac{4}{4}$

サ 3 25 3·2 12 3 2·3 12 3 - 3 2·1 6·2 16 5 - - -
说 不 尽　　　　　　　　　因　依，

慢速
3 2312 | $\frac{4}{4}$ 3 5 35 2312 | 31 32 03 2532 | 1·2 53 2·3 21 |
（爻）①　　百　般　共　　　　万　　　般，

① 爻——衬字，读呃。

6 2 23 65 | 2 13 21 65 | 1·3 2 62 675 |

为 奴 心 心头 忧，

1/4 62 | 675 | 67 | 2/4 6 - | 4/4 3·2 12 5 32 |

未 知

1·2 32 13 231 | 6 - 65 1 | 3·5 321 32 123 |

官 人

2 - 3 21 | 35 6 5·3 23 | 5 321 05 35 |

伊 一 身 在 乜①府 州？

2 23 12 65 | 3 23 5 - | 5 5 6 5·6 532 |

伤 心

1·2 53 2 0 | 6·7 27 67 6 | 16 5 - 53 |

苦 疼 人 快

2 - 13 2 | 2 1 21 65 | 3· 2 13 2 |

休 （嗳） 不觉 西 风

2 32 12 65 | 3·2 12 3 - | 17 6 67 6 |

不 觉 西 风 渐 渐 起

6 5 57 65 | サ 3 - 5 32 1·2 53 2 -

晚 秋， 转 头 哪 见 败荷

27 6 2 76 5·6 7 6 - - - ‖

共 衰 柳。

① 乜——什么。

(续段，即下阕)　　　　　　　　中速

サ 3· 2 1 2 5 4 3 - | 4/4 2 1 6·2 1 6 | 5 - 2 3 6 |

暗 里 归 本

5 - 2 3 6 | 5 1 1 0 2 6 1 | 3 - 1· 2 3 2 |

乡 归 本 乡，

1 2 6·7 5 7 ᵛ | 6 - 5 2 3 | 1 2 2 3 6 5 |

(爻) 诚 想

　　　　　　　　　　　　稍慢

サ 2 1· 6 6 7 5 6 2 7 6 - | 4/4 3· 2 1 2 5 3 2 |

乞 人① 在 场， 将 身

1· 2 3 2 1· 3 2 6 | 1 6 5 - 5 3 | 2 - 3· 2 1 2 |

入 后花 园， 去 届② 磨房

6 - 6 5 1 | 3· 5 3 1 3· 2 1 3 | 2 - 3 2 1 |

内 察 听 李

3 5 6 5·3 2 3 | 5 1 1 0 2 6 1 | 3 - 1· 2 3 2 |

三 娘，

1 2 6 7 5 7 | 6 - 3· 2 1 2 | 5 3 2 1· 2 3 2 |

门 户

1· 3 2 6 1 · 3 | 2 - 6 2 | 6 7 6 1 6 5 |

因 何 锁

① 乞人——被人。

② 去届——即到之意。

稍快

5 5 3 2 - | 2/4 5 3 2 | 1 2 3 | 2 7 6 | 2·3 1 2 |

共 钥。 待我 轻 声 细 说 远 处

3 - | 5 3 2 | 1·2 3 2 | 1 3 | 2 3 216 | 1/8 0 |

叫， 伊 为 我

2/4 3 2 3 1 | サ 2 - 6 2 7 6 5 6 2 7 6 -

一身 受 尽 难 灾。

5 3 1 - 6 - 5 - 3 5 3 2 7 6 - ‖

（嗳） 我 苦！

二是源于释、道、“三教”（合儒、道、释为一体的宗教）等地方宗教音乐的曲牌。这类曲牌多见于《目连》戏，在一般剧目中多用在僧道神仙的场面上，牌名和曲情均有宗教色彩，常见的有〔叹佛〕、〔佛引〕、〔海会〕、〔忏词〕、〔绕坛〕、〔观音词〕、〔尼姑词〕、〔叩拜词〕等。例如：

叹 佛

（《目连》和尚〔末〕唱腔）

郑牡丹演唱
谢宝燊记谱

1＝F

サ 1 - 1·616 1616 1 - 5 - 35 2 5 - 35 2 3 - - - |

大 慈

稍慢

4/4 3 3·5 3 2 1 | 1 53 2 0 5 3 2 | 1 - 5·6 5653 |

大 悲 （交）

2 03 2321 623 1 6 | 5 53 2 2532 1·6 | 2·3 5 3 2321 623 |

悯 悯 众

1 6 53 2 2532 1 | 3·3 3 5 3·3 3 5 | 2 3532 1 23 2312 |
生， 大 慈

1 53 2 0 5 35 2 | 3 - 3·6 5653 | 2·3 2321 6 23 1 6 |
大 悲

5 53 2 2532 1 | 2 2 6 5·6 5 | 2·3 5·3 2321 6 23 |
悯 悯 众 悯 众

1 53 2 2532 1 | 3·3 3 5 3·5 3 2 | 1·3 2 1 5 6 |
生， 大 喜

1·2 3 2 1 3 2312 | 1 53 2 0 5 35 2 | 3 - 3·6 5653 |
大 舍

2·3 2321 6 23 1 6 | 5 53 2 2532 1 | 2·3 5 3 2321 6 23 |
济 济 寒

1 53 2 2532 1 | 3·3 3 5 3·3 3 5 | 2 3532 1 23 2312 |
室， 大 喜

1 53 2 0 5 35 2 | 3 - 3·6 5653 | 2·3 2321 6 23 1 6 |
大 舍

5 53 2 2532 1 | 2 2 6 5 - | 2·3 5 3 2321 6 23 |
济 济 济 寒

1 53 2 2532 1 | 3·2 3 6 5· i | 6 5 3 53 2 - |
室。 相 好

3·2 3 6 5· i | 6 5 3 5 3·5 35 2 | 3 - 3·6 5653 |
光 明

2·3 2321 6 23 1 6 | 5 53 2 2532 1 | 2·3 5 3 2321 6 23 |
以 庄

1 53 2 2532 1 | 3·3 3 5 3·3 3 5 | 2 3532 1 23 2312 |
严, 相 好

1 53 2 0 5 35 2 | 3 - 3·6 5653 | 2·3 2321 6 23 1 6 |
光 明

5 53 2 2532 1 | 2 2 6 5 - | 2·3 5 2321 6 23 |
以 以 庄

1 53 2 2532 1 | 2·3 5 32 1 - | 53 2 0 5 2 5 32 1 |
严, 众 等 慈

2·3 2 1 6 5 1 2 | 1·2 1 6 5 1 6156 | 5 53 2 2532 1 |
心 皈

2·3 5 2321 6 23 | 1 53 2 2532 1 | 3·3 3 5 3·3 3 5 |
命 礼, 众 等

2 3532 1 23 2312 | 1 53 2 0 5 35 2 | 3 - 3·6 5653 |
慈 心

2·3 2321 6 23 1 6 | 5 53 2 2532 1 | 2 2 6 5 - |
皈 皈

2·3 5 3 2321 6 23 | 1 5 32 2532 1 2 | 1 - 0 0 ‖
命 礼。

三是源于里巷歌谣的曲牌。这类曲牌不多，但经常使用，有〔一朵花〕（亦名〔红梅花〕）、〔划船歌〕、〔土郎歌〕、〔诗〕、〔词〕、〔书〕等。例如：

一 朵 花

（《花螺姑》花螺姑〔旦〕唱腔）

萧金铸演唱
谢宝燊记谱

1＝F 2/4

稍快

5 2 5 | 6 5 | 5 3 2 3 | 5 - | 6 5 |
这一 枝 月 扇 叶 叶， 七 乡

3 5 2 | 3 5 2 | 5 2 6 | 5 0 | 1·6 5 6 |
十八 角 治一 只①。休 别 行， （爻

1 - | 2 3 5 | 6 5 | 3 5 2 | 5 3 2 |
也） 自城 里 去 届 乡 下、界 外、

2 5 2 3 | 1 - | 2 2 | 5 3 5 | 2 6 |
山里 角、 上 就 建 宁、 邵 汀

5 3 2 3 | 5 0 | 2 2 | 2 5 | 6 5 |
府 城， 下 就 洛 阳 七 三，

2·3 5 | 6 5 3 | 2 6 | 5 3 2 | 5 0 |
娘 仔 八 四， 泉 州 大 城。

---

① 治一只——是在这里。

1·6 56 | 1 - | 2 2 | 6 53 | 23 6 |
(爻 也) 任 奈 客 货 野 马

53 23 | 5 0 | 53 2 | 2 35 | 6 5 |
亲 情， 那 就 牵 云 蔽 日

渐慢

23 5 | 2 36 | 0 1 6 | 1 53 | 2 36 |
自 咱 正 厄① 做 得 成 自咱 正 厄

0 1 6 | 1 - | 6·2 16 | 5 - ‖
做 得 成。

此外尚有〔设〕、〔森〕、〔雷声石洞词〕等二十多支来路不明的曲牌。

小鼓曲牌用小鼓指挥，行腔配以小锣鼓点，旋律明快流畅，曲趣迥异于大鼓曲牌。这类曲牌仅为某些特定场面和特殊角色而用，大致可分为两种。一是为正面人物（多为生、旦）载歌载舞而用的曲牌，唱词长，旋律华丽，拖腔多，有〔太子游四门〕、〔江头金桂〕、〔苏州歌〕、〔集贤宾〕、〔白鹤子〕、〔九如歌〕、〔八仙歌〕、〔采莲歌〕、〔哭皇天〕（亦名〔离尘界〕）、〔东风第一枝〕等。例如：

太子游四门

（《杨妃醉》杨贵妃〔旦〕唱腔）

郑牡丹演唱
谢宝燊记谱

1＝F

サ 3 2 - 2·3 54 3 - 67 3 2 76 56 7·3 27 6 - |
自 畅 饮 通 宵 酒，

中速

2/4 6 16 56 | 5323 65 | 0 23 5 | 26 5323 | 5 32 1 |
想 人 生 在 世 如 春 梦。

---

① 厄——会。

3/4 2 5 32 1 2353 | 2/4 2 - | 1 6 1 | 67 2 1 | 1 6 1 |

(仓) 忆古 时 酌琼 觞、醉楼 台、

6 6 67 2 | i 65 45 6 | 5 - | 5·6 i 6 | 5·i 6 5 | 2 2 3 |

玉管 歌 飞, 饮 到 月沉

2321 6 1 | 2 - | 2 6 5323 | 5 - | 2 6 5323 | 5 - |

海 底, 管也酒陈 醉, 欲得闷悠 悠,

2·3 5 32 | 1·2 5 6 | 1/4 1 (1 1 | 125 | 653 | 2532 | 121 | 05 |

辗 转 自 千 钟。

(力冬 冬弄呀 仓台台 台台仓 另仓 另另另另 仓仓 另仓

2532 | 3/4 1 -) i 6 | 2/4 5 - | 5·6 i 6 | 5 - | 5·3 2353 |

另另 仓 -) 非 是 奴 (稍稍 力帮帮

2 3523 | 5·i 6532 | 1 - | 1 6 1 | 67 2 1 | 6 6 67 2 |

集帮呀 仓仓 另仓 另仓 仓 -) 非是 奴 爱 比 了

i 65 45 6 | 5 - | 6 5 | 5 56 i 6 | 5 - | 5 56 i 6 |

然, (嗳) 是无 乐 生悲 怨,

5 - | 5 5 2 353 | 2 3523 | 5·i 6532 | 1 - | i 6 5 | 2 5 3 2 |

(稍稍 才 帮帮 集帮呀 仓仓 另 仓另另 仓 -) 怨君 王 忘了 恩

1 - | 1 6 1 | 6 6 2 | 1 - | 6 2 1 6 | 3/4 5 6 5 0 | 2/4 6 16 5 |

义, 非 是 男儿 志, 谁了 得

2 6 5323 | 5 - | 6 16 5 | 2 6 5323 | 5 - | 5 2 5323 |
红妆 依 依， 谁了 得 红妆 依 依， 越得 闷悠

5 - | 2·3 5 32 | 1 2 5 6 | 1/4 1 2 1 | 0 5 | 2532 | 1 ‖
悠， 辗 转 自 反 侧。
（力帮帮 集帮呀 仓 仓 另仓 另另 仓）

二是为“下角”（指扮演社会下层人物及花花公子之类的角色）用的曲牌，唱词为民歌体，大多四句一曲，旋律简洁、口语化、少拖腔。曲牌先后从外地剧种或民歌中吸收进来，经长期沿用，具有不同程度的地方色彩。

莆仙戏音乐的旋律基础为五声音阶。调式以徵、商两种调式最多，其次是羽、宫两个调式，角调式用得最少。

唱腔的词格，多为长短句形式。曲韵为古中州韵，用莆仙话演唱，其语言声调列表于下：

调类		平声		上声	去声		入声	
		阴平	阳平		阴去	阳去	阴入	阳入
调值		533	13	453	42	11	21	4
调号		˥˧˧	˩˧	˦˥˧	˦˨	˩˩	˨˩	˦
例字	文读	诗	时	矢	四	是	识	食
	白读						薛（11）	舌（35）

莆仙戏曲牌犯调甚多，同一曲牌，有冠以“犯”、“二犯”、“三犯”、“四犯”等等。在众多的曲牌中，〔驻云飞〕“犯”最多。古本《吊丧》上有〔八犯驻云飞〕墨迹，但口传的犯调，“三犯”以上的已较为少见。就莆仙戏习惯而言，犯调有两种含义：一为“借宫”，即移调，如〔上小楼〕转为〔犯上小楼〕等。二为“借首”（多借首句），此法不冠“犯”名，仅以二曲的原名简缩而合一，使成新曲名，如〔银灯别〕是以〔剔银灯〕首句取代〔江头送别〕首句而成的犯调。

莆仙戏唱腔往往由“引子——过曲——尾声”三个部分组成。“引子”是开场曲，多为散板的曲牌，如〔新水令〕、〔花心动〕、〔曼〕、〔引〕等。“尾声”是收场曲，也多用散板的曲牌，如〔尾声〕、〔虞美人〕、〔一盆花〕、〔迎仙客〕等。“过曲”是唱腔的中心部分，是由若干同

官同调、情趣相近、旋律和节奏大体一致的曲牌，组合成为一个或数个具有某种连贯性的唱段。精彩的唱腔，多见于“过曲”。

定型的唱段，称为“套曲”。常用的有：〔叨叨令〕——〔醉太平〕——〔落平〕（《吊丧》）；〔泣颜回〕——〔扑灯蛾〕——〔尾声〕（《百花亭》）；〔啄木儿〕——〔生查子〕——〔归朝欢〕——〔落儿〕（《蔡伯喈》）；〔赚〕——〔风入松〕——〔设〕（《白兔记》）；〔端正好〕——〔江头金桂〕——〔集贤宾〕——〔苏州歌〕——〔白鹤子〕（《春江》）；〔引〕——〔降黄龙〕——〔森〕——〔尾声〕（《白兔记》）；〔江头桃花〕——〔下山虎〕——〔蛮牌令〕——〔绣停针〕——〔亭前柳〕——〔小桃花〕——〔罗帐里坐〕——〔江头送别〕——〔忆多娇〕——〔望高儿〕——〔歌儿花〕（《访友》）等十余套。套曲各曲牌间的过渡用锣鼓点〔牵牛过栏〕衔接，使之连成一气。例如：

叨　叨　令（套曲）

（《吊丧》祝英台〔旦〕唱腔）

郑牡丹演唱
谢宝燊记谱

1＝F $\frac{4}{4}$

【叨叨令】　稍慢

32 1　2 | 2　5　3 5　23 1 | 2 1　6276　5　5 3 |
拜　义　兄　奠　奠杯

253　2 1　7656　1· 3 | 2176　5 3　2· 3　5 23 | 12 1　0 53　2· 4　32 7 |
酒．

6　(2 76)　5323　5 | 5　3 53　2 7　6 | 2 7　67 3　2　－ |
拜　义　兄　奠　杯　酒，

2 76　5 6　7327　6 | 6　3 53　2353　2 | 7 67　2353　2 7　67 3 |
泪　汪　汪　实　然　难　舍　又　难

2 76　56 5　0 2　6276 | 5 67　4323　5627　6 | 6　1 2　5　3 |
禁．（稍　—

2 67 6·5 31 | 2 - (5·4 35 | 3/4 2·3 56 43 |
稍一 大巧 呀 大青 仓 弟弟 弟弟 仓 仓 青青

慢一倍

4/4 2 - 2·1 76) | 53 2·5 352 012 | 3 - 5·7 653 |
仓 另 稍 冬) 奴 共 兄 同 窗 三 载

2·3 21 7656 1·3 | 2176 543 06 53 | 2·3 5632 1321 612 |
余,

5 53 2·5 352 | 067 2 27 673 | サ 20 2·6 32 67
奴 共 兄 同 窗 三 载 余 谁料 兄你今

转1=C(前2=后5)

3 2 - 5 3 2 | 5/4 3·5 32 16 1 - | 4/4 6·2 76 5 - |
旦 日 身赴幽 冥!

慢一倍

3 43 2 7 | 6 - - - | 0 0 6·2 126 |
(稍 稍 大巧 呀 仓·力 令令 大青 仓 巧碰 呀) 谁 料

5 3653 2353 21 | 6546 5 2767 2532 | 1 6276 5 - |
兄你 今旦 日.

稍快

サ 2 - 6·2 76 5 (大 | 2/4 稍 稍 | 大青 仓 | 弟弟 弟弟 | 3/4 仓 仓 青青 |
(嗳) 梁 兄!

慢一倍

2/4 仓 呀 | 稍 冬) | 1/4 53 | 2/4 232 1 | 5·1 653 | 253 21 |
真 堪怜 兄你 青 年,

7656 1·3 | 2176 54 3 | 0 6 5 3 | 2· 3 5 32 | 1321 6276 | 5 3 5 |
真

2353 2 | 2 7 67 3 | 2 2767 | 2 2 7 | 6 7 5 6 | 5627 6 5 |
堪怜 兄你青 年，今旦 日 反成 衰草 尘 埃！

3·6 #4 3 | 5/4 2 - - 6· 2 1 26 | 4/4 5 3653 2353 2 1 |
（稍稍 XXX 仓力仓仓 大青仓 巧碰呀）切 勿

6546 5 2767 2532 | 1 6276 5 - | サ 2 - 6· 2 7 6 5 - |
含冤 归怨自 奴。 （嗳） 梁 兄！

稍快

2/4 0 5 3 | 2 3 1 | 5 3 | 2 7 6 | 5 6 1 | 1 35 3 |
非 是奴 忘 恩 爱，

0 6 5 3 | 2· 3 5 3 | 2 1 6 1 | 5 3 5 | 2 3 2 | 2· 7 6 7 |
非 是奴 忘 恩

2 - | 2· 7 6 7 | 2 7 | 6 6 7 | 2 - | 6· 2 7 6 |
爱， 这 是 你 误 佳 期， 自 惹

5 6 | 5· 6 2 7 | 6 5 | 3· 6 | #4 3 | 2 - |
祸 灾。 （大 稍 稍

2 - | 0 0 | 3/4 0 0 0 | 2/4 0 0 | 0 0 |
大青 仓 弟弟 弟弟 仓 仓 青青 仓 呀 稍 冬）

慢一倍

4/4 5 3 2· 5 35 2 0 12 | 3 - 5· 7 65 3 | 2 53 2 1 7656 1· 3 |
今 届 这① 忧 愁 实 难 解，

① 届这——到此。

2176 54 3 0 6 5 3 | 2·3 5 32 1321 6276 | 5 5 3 2·5 35 2 |

今届这

0 67 2 - 2 7 | 67 3 2 67 2 1 | 6727 6 6272 5 6 |

忧愁实难解，料想奴一性命同归黄泉

【醉太平】 慢一倍

转1＝F（前5＝后2）

5627 6 5 3 6 #4 3 | 2/4 2 - | 4/4 0 2·3 6 5 |

台。伤心

5 2·3 5 32 1 | 5 3 2 3 6 12 5 | 5 2·3 5 32 1·3 |

无奈，奴必伤心无奈，

快一倍

2176 54 3 0 6 5 3 | 2·3 5 32 1321 6276 | 2/4 5 - | 3 5 3 |

流

2 - | 6 7 3 | 2 - | 2 0 | 2 0 | 2 3 5 |

泪满衣襟，

3 5 2 3 | 2 - | 3 2 | 2 7 6 7 | 2 0 | 6 3 |

望卜①共兄连理

2 7 6 7 | 2 - | 2 7 6 | 5· 7 | 6 - | 5· 7 |

和谐，（嗳）谁哉②谁

6 - | 3 5 3 | 2·3 5 3 | 2 - | 2 7 6 | 5 6 7 |

哉谁哉今旦日似南柯

---

① 望卜——卜，要；望卜，希望要。

② 谁哉——谁知道。

6· 7 | 2 7 6 | 5· 6 | 7 6 5 | 3 6 | #4 3 |

梦里来。

2 (2 2 2 | 2 2 2 2 | 2· 3 5 | 3 5 2) | 0 2 3 | 5· 3 |

记得

2 3 2 | 1 - | 5· 4 | 3 5 | 3/4 2· 3 5 3 2 1 | 2/4 6 0 |

当初

3 5 3 | 2 7 | 6 7 3 | 2 - | 3 2 | 2 7 6 7 |

衾枕分界，蒙兄教

2 - | 6 3 | 2· 7 6 7 | 2 - | 2 7 6 | 5· 7 |

导，情长义大，（嗳）谁

6 - | 5· 7 | 6 - | 3 5 3 | 2· 3 5 3 | 2 - |

哉，谁哉，谁哉你渺渺

2 7 6 | 5 6 7 | 6· 7 | 2 7 6 | 5· 6 | 7 6 5 |

骑鹤上天台。

3 6 | #4 3 | 1/4 2 | (2 | 1/8 3 | 1/4 2 | 3· 5 | 2 3 |

【落平】 稍快

5 | 2/4 3 5 2) | 0 2 | 2 7 6 3 | 2 2 | 2 7 6 7 |

肠已断，情难

2 76 5 | 1/8 0 | 1/4 2· 7 | 6 7 | 65 3 | 1/8 0 |

解。

1/4 2 7 2 | 6 7 2 | 2/4 6 7 6 3 | 6·2 7 6 | 5 - | 3·6 #4 3 |

肠已断, 情难解, 无缘 空结 同 心 带。

2 0 | (2 0 | 2 0) | 0 0 ‖: 5 3 5 | 2 5 |

(仓 另 仓 另 仓 另 冬 另) 祝英 台 卜 学

6 5 | 3 2 1 | 2 0 :‖ 3 2 | 1 3 | 1 3 |

古 人 守 节 操, 怀 肯① 给 人 遗 臭

2 6 | サ 5· 3 2 - 7·3 2 7 6 - ‖

福 万 载。

运用的曲牌有程式可循，八种行当按其登场任务，多自配有专用曲牌。

正生：行路唱〔步步娇〕；玩景唱〔皂罗袍〕；逃奔唱〔窣地锦〕；落魄唱〔山坡羊〕；思考唱〔仁布衣〕；登第唱〔一江风〕；披枷带铐唱〔小桃花〕；诉说唱〔普天乐〕。

正旦：出路唱〔四朝元〕；玩景唱〔秋江送别〕；逃奔唱〔紧叨叨令〕；梳妆唱〔傍妆台〕；诉冤唱〔小上楼〕；女红唱〔淘金令〕；披枷唱〔忆多娇〕。

贴生：愤怒唱〔剔银灯〕；落魄唱〔排歌〕；思考唱〔梁州序〕；急步唱〔寄生草〕。

贴旦：扑蝶唱〔南歌子〕；送信唱〔下山虎〕；对话唱〔好姐姐〕；上阵交锋唱〔集贤宾〕；划船唱〔采莲歌〕。

老旦（包括青衣）：教子唱〔桂枝香〕；求乞唱〔词〕；后娘出场唱〔青歌儿〕；泼妇骂人唱〔元卜算〕。

靓妆：启奏皇帝唱〔水仙子〕；退朝唱〔宽出队子〕；对话唱〔惜黄花〕；上任出巡唱〔望故乡〕；趾高气扬唱〔红衲袄〕。

末：步行唱〔割股歌〕；赶路唱〔双劝酒〕；对话唱〔雁过沙〕。

丑：小官上任唱〔节节高〕；小偷夜行唱〔普贤歌〕；探子回报唱〔秋夜月〕；打诨唱〔旷② 词歌〕；寻花问柳唱〔得意曲〕；逍遥自在唱〔小桃红〕；垂头丧气唱〔倒划船〕。

行当不拘的通用曲牌，根据剧中人的思想感情和表演动作而定其程式：谈情说爱（生、旦）唱〔古轮台〕、〔泣颜回〕、〔太师引〕等；翻山越岭唱〔薄媚衮〕（俗称〔剥皮笋〕）；乘船、骑马、驾车唱〔江头金桂〕；得胜班师唱〔满江风〕；生离死别唱〔哭相思〕；大难临头唱〔破阵

① 怀肯——不肯。
② 旷——读 gòng。

子〕；愤怒唱〔紧小上楼〕；怨恨唱〔金鸡叫〕、〔端正好〕；痛哭唱〔滚〕；剧终大团圆唱〔迎仙客〕、〔一盆花〕；一般对话唱〔风入松〕、〔泣颜回〕、〔蛮牌令〕、〔青衲袄〕、〔生查子〕、〔归朝欢〕等。

一支曲牌通过"犯"、"摘遍"、"改头换尾"等手法，情趣迥然异于原曲，有一曲多用之妙。如〔叨叨令〕一曲就有多种用场：〔宽叨叨令〕——祭奠、哭灵；〔紧叨叨令〕——生脚诉说落魄的境遇；〔半宽紧叨叨令〕——号令三军；〔迭头叨叨令〕——旦脚仓皇逃奔；〔银灯叨叨令〕——净、末阵上交锋或金殿争执时对骂；〔套曲叨叨令〕——旦脚悲痛绝望、投水、上吊时用。

莆仙戏许多曲牌必须用一些虚词陪衬才能演唱。主要的衬字有：

"呃"——代号"爻"，读阴平声，是曲牌的"开口腔"，即在一曲之首或某段落、某乐句的开头处用之。其音值和字数视曲性而定。例如：

宽：【风入松】 4/4 23 2 2 | 5 3 1 2· 3 1 2 | 1 -
爻 爻 爻 偷 闻

中：【驻云飞】 4/4 6 5 6 | 3· 6 5 ·6 5 3 | 2
爻 爻 见 说

紧：【出队子】 1/4 2 32 | 1 23 | 5 0 | 5 | 2 32 | 1 23 | 5 0
可 恨 畜 生 爻 爻 恨 畜 生

这三支曲牌（三种速度）中的"爻爻"腔，各具独特的曲趣，是不能以任何实词取代的。

"嗦"，叉音（阴平）。有自成旋律的，也有为加强语气而用的。如〔驻云飞〕中的"嗦"：

宽：4/4 1· 2 5 | 3· 6 5 3 2 3 2 | 1 3 2 6· 2 1 6 | 5
爻 爻 嗦

紧：1/4 0 2 | 5 0 | 2532 | 12 3 | 3 0 | 2532 | 1 53 | 2 0
爻 嗦 夫 妇 要 和 气， 讲 话 要 细 腻。

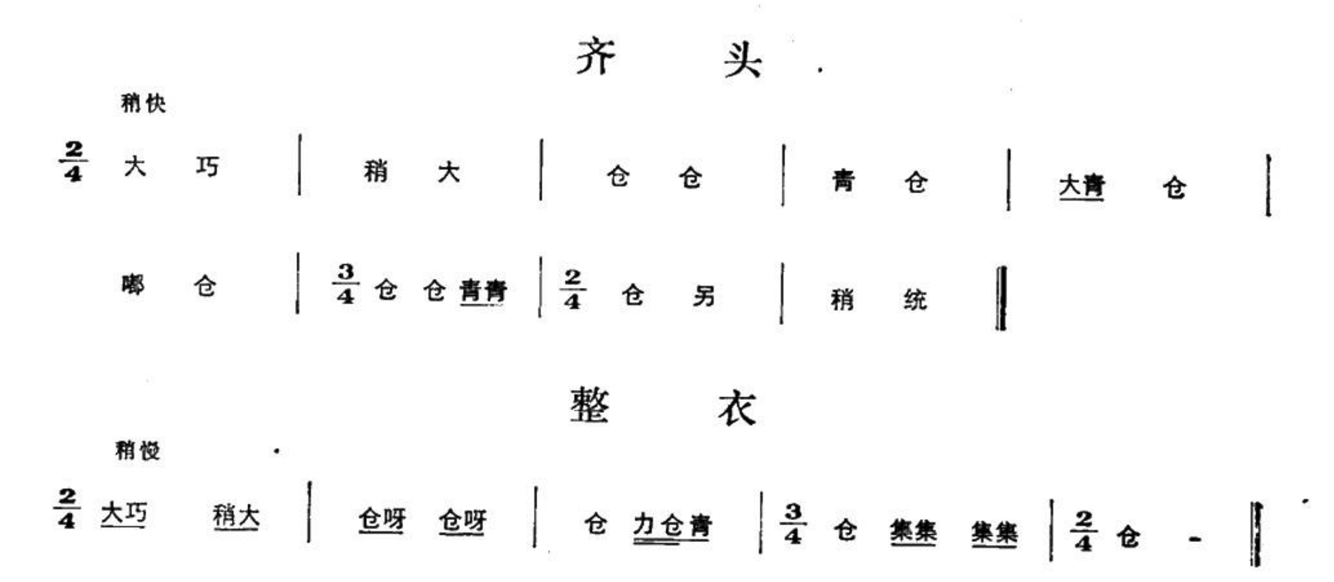
此外，衬字尚有“乜、咂、嗳、苦”、“啰哩嗹”、“呷嘟哩”等等，其作用大致与“嗦”相似。

许多曲牌常要重复唱词。全句的重复称为叠句，单字或词汇的重复称为叠字。两者在古本上皆以“匕”为代号，今本少见。唱词的重复是根据词格和旋律进行的要求（唱词字数不够时）而出现的，有增强曲趣、补充乐意的作用。末句的重复能加强终止感。

多段的曲牌经常分段运用，头段用原牌名，其余称为“续段”。续段单独运用时，取原牌名中的一个字，冠以“落”字，便成为续段的牌名。例如〔梁州序〕的续段称为〔落序〕；〔皂罗袍〕的续段称为〔落袍〕；〔醉太平〕的续段称为〔落平〕；余类推。单段的曲牌重复时称为“再起”，不称“前腔”。

莆仙戏音乐，直到二十世纪三十年代，仍然保持“锣、鼓、吹”形式。伴奏音乐也不例外，锣鼓为主，大吹、小吹为副。剧中的唱、念、做、打均要用锣鼓渲染衬托和调节。据称，莆仙戏锣鼓经共有五百种以上，有谱可传者现有二百余种。按槌法分为四类：

阴阳槌，左手执木槌，打大鼓，右手执竹筷（小槌），打花渔鼓（亦名单皮鼓），多用于比较文静的场面（主要是生、旦的表演）。有〔齐头〕、〔整衣〕、〔打倒墙〕、〔长聘（介）〕、〔转鼓〕、〔搭鼓〕、〔擸〕、〔带〕、〔过〕等一百余种。例如：



双槌，用一双木槌打大鼓，多用于热闹、威武的大场面（帝王将相的排场）。有〔二下擸〕、〔三步行〕、〔大鼓煞〕、〔起鼓吊〕、〔六下尾〕、〔挞〕（念len）、〔节节高〕等一百余种。例如：

二下擸

稍快

1/4 帮击巧 | 弟弟弟弟 | 统呀 | 弟弟弟弟 | 统呀 | 帮统 | 托 弄呀 | 集 ‖

文鼓堂，左手执掷板（竹制的拍板），管击拍（板），右手执竹筷，行腔时打花渔鼓，过介时打小鼓（亦称战鼓），多用于歌舞和特殊表演场面（主要是花旦、武旦、小丑的表演）。有〔七下〕、〔二下落〕、〔起鼓〕等十余种。例如：

七　下

稍快

2/4 力 帮帮 | 力 帮呀 | 仓 仓 | 另 仓 | 另 另 | 仓 - | 呀 另 ‖

战鼓堂，双手各执竹筷，只打小鼓，多用于武打场面。有〔四平草〕、〔分槌〕、〔三不和〕、〔急急风〕等十余种。例如：

四　平　草

中板

2/4 弄 冬 ‖: 仓 来台 | 七台 七台 :‖ 仓 来台 | 七台台 七台台 | 仓 另 ‖

锣鼓字谱说明：

大	单皮鼓单键重击。
嘟	单皮鼓双键滚击。
稍	单皮鼓与大鼓同时重击。
巧	大鼓槌重击鼓边。
统	大鼓槌击鼓心。
碰	大鼓轻击。
帮	大鼓槌击近鼓边。
击	大鼓槌轻击鼓边。
托弄	“托”是大鼓槌轻击鼓心，“弄”是重击鼓心。
弄	鼓轻击。带倚音性，常与“冬”齐击，如弄冬。
冬	鼓重击。
仓	沙锣重击。
力	沙锣轻击。
弟	沙锣滚打。
来	小锣轻击。

台　小锣重击。

青　小钹重击。

七　小钹轻击。

集　锣、鼓、钹、小锣齐奏后止住延音。

呀　鼓点的休止。

另　休止。

吹奏曲牌分大吹与小吹。大吹是用一对“大梅”(大唢呐)吹奏的曲牌，俗称“公母吹”。配合大鼓、大锣、大钹、二钹等打击乐器演奏，气势雄伟、威严，用于升堂、登殿、升帐、出军及婚丧喜庆、迎宾送客等各种排场。曲牌有〔挂金牌〕、〔借相思〕、〔山坡羊〕、〔双马〕、〔男儿〕、〔探亲〕等十多支。

小吹曲牌原用“梅花”(中音唢呐)演奏，用于酒筵、歌舞、洞房花烛等场面，主要作用在衬托剧中人物的外形动作，曲牌仅有〔半则〕、〔乐平〕、〔倒头串〕等数支。后改用小唢呐演奏，故称为小吹。到二十世纪三十年代，又改用笛子、大小胡琴、八角琴、小三弦等乐器演奏，表现力有所提高，能衬托剧中人物的内心世界和舞台气氛，因而较前活跃、生动。曲牌经吸收、发掘、改编而逐渐增多，有〔清江翠〕、〔过山虎〕、〔倒拖船〕、〔水清龙〕、〔得胜令〕、〔虞美人〕、〔金钱串〕、〔春海棠〕等二十余支。从此“小吹”之名就无形消逝，被“伴奏音乐”所取代。例如：

清　江　翠

(小吹曲牌，亦名“八板头”)

稍慢

原曲 | 5· 6　5 6 | 5　- | 1·6　1 6 | 1　- | 3· 5　3 |
发展 | 6 2　1326 | 5 0　5556 | 2165　127656 | 1·3 21 6 5 | 53 2　3653 |

| 2· 3　5 | 3 2　1 6 | 1　- | 3· 2　1 2 | 3　- |
| 2 76　5 0 | 2 6　5632 | 1 0　1·1 11 | 5 3　2312 | 3 0　3653 |

| 2· 3　2 3 | 5　- | 6　6 5 | 3　5 | 2· 3　2 3 |
| 2 0　2176 | 5 56　7672 | 6666　4444 | 3· 6　5765 | 3467　4323 |

| 5 - | 3 5 3 | 2·3 5 | 3·2 1 6 | 1 - ‖
| 5 0 0 | 532 3653 | 2176 5 3 | 2 6 5632 | 1 - ‖

在二十世纪三十年代以前，莆仙戏传统乐队只有三人：司锣、司鼓、司吹，司鼓者负责全台指挥。

四十年代初，为了演“改良戏”，从民间音乐“十音”、“八乐”中吸收了一部分乐器。当时乐员多由演员兼任。中华人民共和国成立后，乐队逐渐扩大，一个乐队大约十多人。增设的本地乐器有四胡（高音）、尺胡（中音）、老胡（低音）及其变体琴——和尚胡、鼓胡（大低音胡琴）等胡琴类乐器；八角琴（似小阮，共鸣箱八角形）、小三弦等弹拨乐器。这些乐器均就地取材，用质地坚实的龙眼木制成。吸收的外来乐器有梆笛、曲笛、洞箫、小唢呐、文管（即闽剧的逗管）、二胡、高胡、板胡、琵琶、大三弦、扬琴、大提琴等等。个别剧团还增设低音提琴。诸多乐器，均在人数有限的乐队择人兼任。

莆仙戏的独特乐器有：

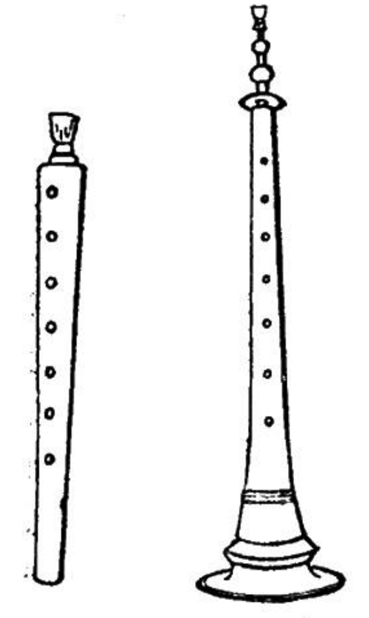
沙锣与槌。沙锣是锣面微有绉纹的平面锣，直径三十三厘米，边高二厘米。锣槌有二：一是首尾大，中间小的木槌，头部扁平、有斜度；一是三块竹板重叠，扎二节麻绳的“三板”（古称绰板）。演奏时，沙锣挂在锣、鼓、吹共用的木架（俗称绰架）上，司锣人左手执三板，右手执木槌。奏时双槌齐击锣面，有如打鼓，板（重拍）落在木槌上。不打锣时，以木槌击三板，发“嚏嚏”之声，为演唱或念白打节拍。（见右图）

大鼓与石狮。大鼓以樟木为桶，高六十厘米，直径四十厘米，牛皮为面。硬木为槌，长二十厘米。另有小石狮一只，置鼓面。石狮用“绿豆青”（色带绿的硬石头）雕琢而成，长十五厘米，高十二厘米。其作用在调节大鼓的音量和音色，使音乐气氛发生变化。（见右图）



笛管与梅花。笛管古称筚篥，以尚书木（或老红木）为管身，长十五厘米，头粗（直径约二厘米）尾细（直径约一厘米）。以芦竹为哨，状如唢呐哨。管身刳八个孔，正面七个，背面一个。基础音只宫、商、角、徵、羽五音，此外的音，必须在邻近的音孔上用气息控制吹奏出来。如吹

“清角”时开“角”孔，吹“变宫”时开“宫”孔。音域两个八度(g-g²)，音色高亢而凄厉，适于吹奏怨愤、哀怨的曲牌。滑音效果特殊，可以模拟说话的音调而奏出类似口语的唱腔。据传早期的莆仙戏是用笛管为带腔乐器的。近代个别折子戏如《吊丧》、《桂英割》(《王魁》)等，仍然用笛管带腔。(见左图一)


(一)　　　　(二)

梅花，亦称“二梅”，即中音唢呐，是莆仙戏后期“锣鼓吹”时代的带腔乐器。构造与普通唢呐相似，唯扬音筒略长，呈钟形。在定调方面，莆、仙二县略有不同。常用的四种调名对照如下：

仙游县：四孔调——A调；面孔调(亦称正调或平调)——D调；三孔半调——F调；歇指调——C调。

莆田县：王调——G调；歇指调——D调；面孔调——E调；五孔调——F调。

仙游县演“大棚戏”(合三班同演连台本戏)时，调门用三孔半(F调)转歇指调(C调)。(见左图二)

大梅。亦称“大筒”或“客笛”，即大唢呐，专奏大吹曲牌。

梨园戏音乐　属于泉州、晋江一带闽南方言地区的“泉腔”。由南音、笼吹、十音和部分潮调等组成。

梨园戏的唱腔结构属曲牌体。在近千支的唱腔(正体三百多支，变体六百多支)曲牌中，不少至今仍沿用古曲牌名。有〔摩诃兜勒〕、〔长相思〕、〔霓裳羽衣曲〕、〔梁州〕、〔甘州〕、〔太子游四门〕、〔薄媚〕、〔鹊踏枝〕、〔阳春曲〕等。例如：

摩诃兜勒

(《琵琶记·弥陀寺》僧〔生〕唱腔)

$1={}^{\flat}E$ $\frac{4}{4}$

何淑敏演唱
王爱群记谱

(五空四仪管) 慢速

3 - 2211 11 | 2· 3 2 11 | 2 - 3 33 32 |
南　海　普　陀　山，

1· 3 2 22 | 1 0 6 6 | 6 55 6· 7 |
有　座　(于)　巍

5 55 666 65 | 6 6 - 66 | 7 77 666 67 |

巍　　(于)　百

5 - 33 55 | 6 6 - 67 | 5· 7 666 65 |

宝　百　宝　孤　峰，

3 - 0 55 | 6 66 777 67 | 5 55 3· 5 |

(于)　足　路　莲　花

6 - 535 33 | 222 21 2 2 | 2 222 11 22 |

碧　波　中，　(嗳　南　无)

5 0 5 22 | 3 - 21 33 | 2 2 - 33 |

碧　波　中　水　(于)

5 55 333 32 | 1· 3 2 22 | 1 0 6 - |

晶　宫。

6 66 777 67 | 5 55 3· 5 | 6 - 535 33 |

水　晶　宫　内　(于)　端　严

222 21 23 2 | 2 222 11 22 | 5 55 6 6 |

坐，　(嗳　南　无)　端

6 0 5 35 | 6 66 777 67 | 5 - 35 55 |

严　坐　定，　坐定

6 6 - 67 | 5· 7 666 65 | 3 - 0 55 |

金　容，　(于)

6 6 6 7 77 6 7 | 5 5 5 3 · 5 | 6 - 5 35 3 3 |

体 挂 玉 （于） 玲

2 22 2 1 2 2 | 2 2 22 1 1 2 5 | 5 0 5 5 2 2 |

珑， （嗳 南 无） 玉 玲

3 - 2 1 3 3 | 2 2 - 3 3 | 5 5 5 3 33 3 2 |

珑。 珠 （于） 翠

1 · 3 2 2 2 | 1 0 6 - | 6 6 6 7 77 6 7 |

浓， 紫 金

5 5 5 3 · 5 | 6 - 5 35 3 3 | 2 22 2 1 2 3 2 |

妙 相 （于） 难 描 画，

2 2 22 1 1 2 2 | 5 5 5 6 66 6 5 | 6 - 6 5 |

（于） 难 描 难

2 - 1 6 1 1 | 2 2 - 5 5 | 6 66 6 5 6 6 6 |

画， 无 穷 （于） 无

7 77 6 7 5 3 5 | 3 3 - 5 | 6 - 5 35 3 3 |

穷 无 尽。 度 众

2 22 2 1 2 3 2 | 2 0 5 - | 3 2 3 3 33 3 2 |

生 出 樊 （于）

1 · 3 2 2 2 | 1 0 6 - | 6 6 6 7 7 6 7 |

笼， 观 音

5 55 3· 5 | 6 - 535 33 | 222 21 2 2 |

大 士 大 慈 悲，

2 222 11 22 | 5 55 6 6 | 6 0 5 35 |

（嗳 南 无）观 世

6 66 777 67 | 5 55 3· 5 | 6 - 535 33 |

音 大 士， 大 慈

222 21 23 2 | 2 222 11 22 | 5 0 5 22 |

悲， （于） 度 尽 众

3 - 21 33 | 2 2 - 33 | 2 22 333 32 |

生 （于） 出 （于） 樊

1· 3 2 22 | 1 0 6 6 | 6 6 53 55 | 6 6 - 0 |

笼。

2/4 3 2 | 32 35 | 32 11 | 23 22 | 32 11 |

（南 无） 观 世 音 菩 萨 摩 诃

22 22 | 33 22 | 32 11 | 23 22 | 32 11 |

萨， （南 无） 水 月 轮 菩 萨 摩

23 22 | 32 11 | 33 22 | 32 11 | 23 22 |

诃 萨， （南 无） 观 自 在 菩

32 11 | 23 22 | 33 11 | 33 22 | 32 11 |

萨 摩 诃 萨， （南 无） 救 苦

23 22 | 32 11 | 23 22 | 32 11 | 2 - | 32 35 |
难 菩 萨 摩 诃 萨， (南无)度

32 32 | 12 32 | 12 32 | 12 32 | 12 32 | 2 - ‖
众 生 菩 萨 摩 诃 萨。

霓裳羽衣曲

(《郭华买胭脂·入山门》玥英[旦]、梅香[小旦]唱腔)

1 = ♭B 4/4

蔡尤本演唱
王爱群记谱

(五空管) 中速

2 - 2 4 | 4 1 23 2 | 2 2 12 21 | 6 - 2 1 |
小 姐 有 心 相 意 爱，

1 1 16 45 | 6 1 - 5 | 5 66 0 1 6 | 16 5 - 5 |
秀 才 你 今 因 何 不 肯 醒 来， 实

5 66 0 1 6 | 16 5 4 5 | 12 1 - 5 | 5 66 0 1 6 |
(于) 无 彩， 令 人 暗 切 流 尽 眼

5 5 3 3 | 0 2 1 6 1 | 1 55 3 3 3 | 0 2 1 6 1 |
泪。 阮① 心 内 无 奈 阮 只 心 内 无 奈。

1 0 5 11 | 5 6 5 5 | 5 66 0 1 6 | 6 6 5 65 |
醉 醒 来 也 须 仔 (于) 细 猜， 你 醉 醒 来

4 5 6 1 | 6 6 56 65 | 4 - 66 5 | 5 5 2 2 3 |
也 须 仔 细 猜， 你 别 怪 无 心 相 意

① 阮——我。

2· 1 2 ∨ 5 3 | 2 - - - | 5 4 4 5 6 5 | 5 ∨ 3 - 2 1 |

爱， 只是无 缘 空担

6 - 2 1 | 1 ∨ 5 - 5 | 5 ∨ 5 1 1 6 5 | 5 1 1 6 5 |

戴， 姛① 劝 你劝小姐你也无得苦哀

5 4 4 5 - ∨ | 2 1 2 1 ♭7 5 7 | 1 0 1 1 | 1 2 2 0 1 6 |

哀， 怨 煞 怨煞你 只

1 6 5 - 6 | 6 6 5 0 2 4 | 5 4 4 5 ∨ 1 | 6 1 6 5 4 4 |

人， 可 见 呆 痴！ 你 真个 呆

5 4 4 5 - ∨ | 2 1 2 1 6 5 6 | 1 0 2 2 1 | 1 2 2 0 1 6 |

痴！ 抽 身 抽身 且 返

5 6 5 - 5 | 5 6 6 0 1 6 | 1 5 5 0 6 1 | 1 2 1 - 5 |

去， 无 得 延 迟， 恐畏隔墙 人

5 6 6 0 1 6 | 5 6 5 - ∨ 6 1 | 6 - 5 5 6 | 5 0 (5 6 5 4 |

（于） 有 耳。

4 - 2 1 | 2· 4 3 1 | 2 0) 5 1 | 5 6 5 - |

但得共你且

5 6 6 0 1 6 | 1 ∨ 1 5 1 5 6 | 1 - 6 - | 5 6 5 - 6 1 |

（于） 相 辞， 阮但得共你 拆 分 离。

---

① 姛——读gān，婢女。

6 - 5 5 6 | 5 0 (5 6 5 4 | 4 - 2 1 | 2· 4 3 1 |

2 0) 5 6 | 1 6 5 5 6 5 | 4 - 6 5 | 5 2 2 5 - |
只怨去后为君你苦切 病成相

3 2 ˅ 5 5 1 | 5 6 6 5 6 5 | 4 - 6 6 5 | 5 ˅ 2 2 5 - |
思，恐畏我一身为君你苦切 病成相

3 - (2 1 | 2· 4 3 1 | 2/4 2 0) | 4/4 2 - 4 2 4 |
思， 门楼

4 2· 4 2 1 | 6 - 2 1 2 | 1 6 6 1 2 1 | 1 ˅ 6 1 6 |
鼓打五更时， 钟声

6 1 1 6 | 1 - 1 6 | 1 7 6 (0 1 6 | 1· 2 2 6 |
报晓鸡声啼，

1 2·4 2 1 6 1 | 2) 4 - 2 | 2 4 4 0 2 1 | 6 1 - 6 |
一同返去无延

1 ˅ 4 - 2 | 2 4 4 0 2 1 | 6 1 2 1 | 1 7 6 0 0 ‖
迟，咱今且返去无得延迟。

太子游四门(首曲)

(《商辂》秦雪梅[旦]唱腔)

1 = ^{b}A

王爱群译谱

《四空管》中速

3 - 2 1·7 | 6 1 6 - | 3·5 3 2 1 2 |
汝 因 势 将 这 香

1·7 6 5 3 3 5 | 6 1·7 6765 3 5 | 6 - ˇ 5 17 6 5 |
囊 为 阮 送 去 (于) 度 伊, 说叫 阮是

3·5 6 5 6 ˇ 2 16 | 1 2 - 3 2 | 1 1 0 3 2·7 6 |
读(于) 书诗, 须着 存 心 顾 礼

5 - ˇ 3 3 5 | 6 1·7 6 6 1 6 | 5 6 0 5 3 5 |
义, 俩 呢 通①写 诗 来 相

6 0 1 5 | 6·5 3 5 6 1 6 5 | 6·5 3 5 6 1 |
撚, 畏 大 人 那卜②得(于)知 机, 莫待 到 许

5 0 1 6 5 | 6 1·7 6765 3 | 5·#4 3 5 6 1·6 |
时, 教 伊 着 反 悔 (于) 可 迟, 莫待 到 许

5 0 3 2 1 | 2·3 1 2·7 6 | 5 3 5 7 6 ‖
时, 教 伊 着 反 悔 (于) 可 迟,

太子游四门(二曲)

(《商辂》秦雪梅[旦]唱腔)

王爱群译谱

中速

3·2 1 2·3 2 2 | 1·7 6 - 5·#4 | 3 5 1 12 1 76 |
祈 官 人, 所 (于) 见

① 俩呢通——俩读zài，通读tān，怎可之意。

② 那卜——若是。

5 0 6 1 | 6·7 6 5 3 3 5 | 1 6·7 6 5 3 |
浅， 写这诗伊都不念着咱亲

2 0 1 1 0 3 | 2·3 1 1 2327 6 | 5 0 6 1 16 |
谊， 不 顾伊 行 （于） 止。 恐隔

1·7 6 5 3 #4 3 | 3·2 3 5 6 1 | 5 1 1 0 3 5 |
墙 （伊今）人 有 耳， 那卜 说 出 去，（天） 焉 人①

6 1·7 6765 3 | 2 0 1 5 | 6·5 3 5 6 1 6 5 |
乜② 较 议， 畏大 人 那③是 得 知

6·5 3 5 6 1 6 | 5 0 1 6 5 | 6 1·7 6765 3 | 5·#4 3 5 6 1·6 |
机， 莫待 到 许 时， 教 伊 着 反 悔 较 迟， 莫待到 许

5 0 3 2 1 | 3·5 3 1 2327 6 | 5 3 5 7 6 | 6 ‖
时， 教 伊 着 反 悔 （于） 较 迟。

太子游四门（三曲）

（《朱寿昌》魏孝［丑］唱腔）

何淑敏演唱
王爱群记谱

3 2 3 1 7 | 6 6 1 5 5 | 5 ∨ 3 5·7 6 5 |
我 命 行 时， 万 事 都也

6 6 1 5 5 | 5 6· 1 5 | 6 1 6 5 6 6 |
称 （于） 意， 挑 柴 出（于） 街

① 焉人——焉读 chuài。令人之意。
② 乜——读 mì，什么之意。
③ 那——若是。

6 3·2 1·6 1 1 | 2 2 2 3 3 | 3 ˇ 1·7 6·5 6 6 |
去 上 市， （于）卖

1 5 6 0 6 5 | 3 3 5 2 3 | 3 6·1 5 6·5 |
钱 卜来 籴 米， 遇 着

6 1 1217 6 5 | 3 3 5 6 6 | 6 ˇ 3 2 1·2 1 1 |
一 汉（哎呀）较见 呆 痴， 送我 银

6 1·6 5 6 5 | 6 1 1 3 3 5 | 6 ˇ 1·6 5 6 1 |
五 钱， 也 通①来 添 贴 买一 鱼 腥，（嗳 都）袷 记②得

5 1 6 5 3 5 | 5 3 2 1·6 1 1 | 2·1 ˇ 6 1 5 6 1 |
问阿 伊人 乜 （于） 名 姓， 错呀 袷 记 得

5 1 6 5 3 5 | 0 3 2 1·6 1 1 | 2 2 2 1·7 6 ‖
问阿 伊人 乜 （嗳一） 名 共 姓。

太子游四门（四曲）

（《姜孟道》陆氏［旦］唱腔）

何淑敏演唱
王爱群记谱

3 - 2 1216 | 1 6 0 5 6 | 5 3 1 7 6 |
亏 得 汝， 汝只 贤 妻

6·1 5 6 6 | 0 2 3·2 3 | 2 3 33 3 2 2 |
儿， 一 身 无

① 也通——也可。
② 袷记——袷闽南方言，勿与会的连读。袷记，意即忘记。

依 伊才 跳 落

井，（天）只 是 天 差 我

来，（于）我才 遣 人 扐①伊 人 身 救

起，声声 啼说 伊厝 乾 家 寻 不

见，怨 身 共

切 命，伊才 情 愿 卜

饿 死，我今 再 三

劝 叫 伊 着 寻 你去 安 身

己，怎可 那障② 亏 心 （不 汝）

薄 （于） 行，不

---

① 扐——读tāo，将。

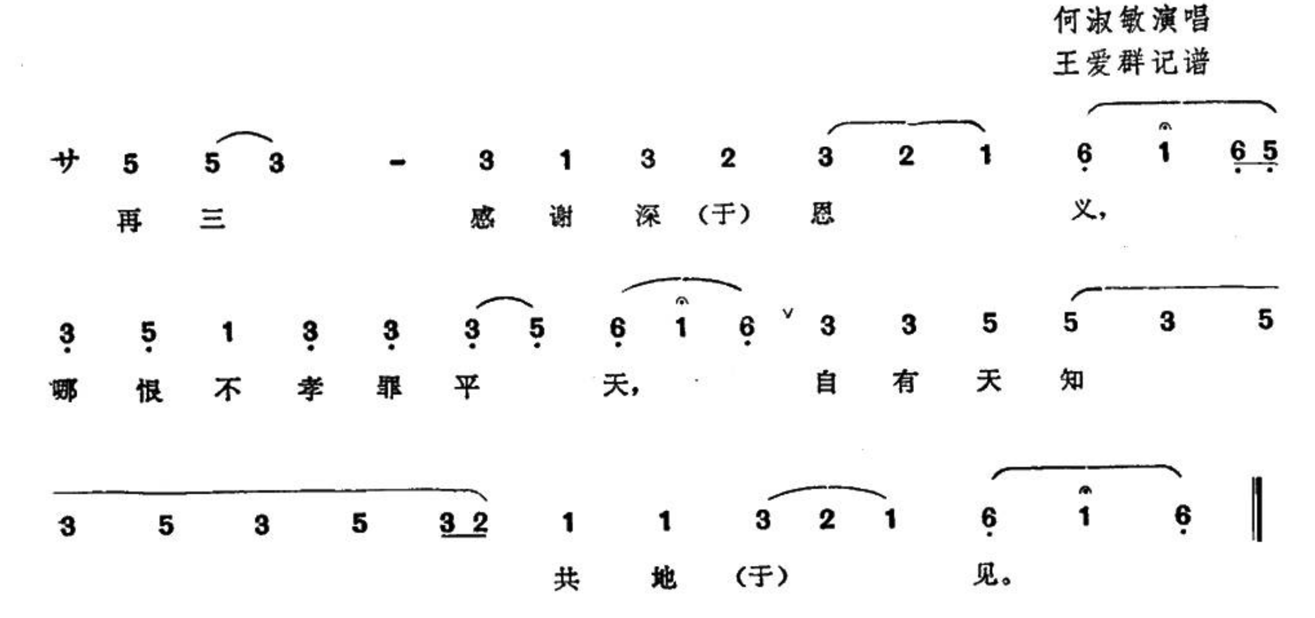
② 那障——这般之意。

63 5 6·5 36 | 5 0 23 23 | 21 22 03 21 |
孝， 怎可来怎亏心（不汝）

1 6 1·7 61 | 6·7 66 5·#4 3 ‖
薄（于）行。

太子游四门(余文)

(《姜孟道》陆氏[旦]唱腔)



唱腔曲牌以“滚门”归类。滚门，是将宫调、节拍相同，乐曲结构（包括旋律、节奏型）相类似的曲牌归类。现存的滚门有“二调”、“长滚”、“中滚”、“短滚”（以上属四空管）；“长寡”、“中寡”、“大倍”、“小倍”、“寡北”（以上属五空四仪管）；“长潮”、“中潮”（以上属倍士管）；“锦板”、“中倍”、“倍工”（以上属五空管）等种类。一个滚门所包含的曲牌，少的三四支，多则二三十支。但尚有不少曲牌，不属某一滚门的，如〔福马郎〕、〔浆水令〕等。

梨园戏有上路、下南、小梨园之分，其剧目内容和脚色行当各不相同，因而在唱腔曲牌的运用上，亦有所区别、分工，并形成各自的艺术风格。

上路的唱腔风格多悲怆、苍劲而稳重，常用“二调”、“大倍”、“中倍”这三个滚门中近百支曲牌。如《蔡伯喈》、《朱买臣》等剧目中的主要唱腔，均为“二调”的曲牌。例如：

宜 春 令

(《朱买臣·迫写》朱买臣[生]唱腔)

$1={}^{\flat}A\ \frac{4}{4}$

何淑敏演唱
王爱群记谱

谁知你(于)都不听，(于)拙年结发的夫妻，强过是亲弟兄。(于)须将(于)真心，多少共你相爱，做出人情。(于)谁知你是杨花(于)水性，心神不定。

上路的唱腔适宜表现古代妇女的不幸遭遇和忠、孝、节、义的题材，如《蔡伯喈》、《王魁》、《朱文走鬼》等。主要行当为生、旦(多青衣)、外、贴。

下南的唱腔比较粗犷、朴实、诙谐。常用曲牌不多，仅〔浆水令〕、〔金钱花〕、〔地锦裆〕、〔青衲袄〕、〔北青阳〕、〔剔银灯〕、〔红绣鞋〕、〔缕缕金〕以及一些叠拍($\frac{2}{4}$拍)的唱腔。例如：

浆 水 令

(《商辂》吴丞相〔外〕唱腔)

许志仁演唱
许贻碰记谱

$1={}^{\flat}B\ \frac{4}{4}$

中速

(5 6 5 4 2 4 | 5) 2 2 6 5 4 | 5 3 2 - 6 1 |
(于) 商 家

6· 1 5 5 6 | 5 0 6 4 6 5 4 | 4· 3 2 6 2 |

2·5 5 4 3 2 | 4 3 2·3 1 3 2 2 | 2 1 6 - 6 |
商 家 雪 梅 是 守 节 烈

2 1 6 1 2 3 2 1 | 1 2 1 6 5 6 5 3 | 5 0 1 6 5 |
女， 带 念

0 1 6 5 6 4 5 | 5 1 5 1 6 5 | 5 1 6 6 0 5 3 |
商 辂， 你着 带 念 商 辂

2 6 5 0 6 5 4 | 5 2 3 2 1 2 | 2 5 5 4 3 2 |
连 中 三 元。 天 子

1 2·3 1 3 2 | 2 1 6 - 6 | 2 1 6 1 2 3 2 1 |
门 生， 一 举 成 名。

12 16 56 52 | 5 0 6 15 | 01 65 24 5 |
君 王 御 赐，

5 55 6 16 | 51 66 0 5 3 | 2 65 06 54 |
（不 汝）君 王 御 赐， 游 街 三

5 2 3 2 - | 2 - 4 5 | 2 45 32 1 |
日。 望 君 王， 望 君

2 11 2 - | 5 15 01 54 | 5 44 5 - |
王 量 情 察 理，

2 - 5 5 | 2 35 32 1 | 2 11 2 - |
有 守 节， 无 守 节

57 65 01 65 | 54 24 45 64 | 5 0 0 0 ‖
尚 须 三 思。

下南的唱腔宜于表现忠奸、善恶斗争的题材，如《高文举》、《刘大本》、《郑元和》等。主要行当为净、末、外、丑。

小梨园唱腔比较华丽、优美、缠绵悱恻。常用“倍工”、“中倍”、“长滚”、“中滚”、“短滚”、“长潮”、“中潮”、“短潮”、“锦板”等“滚门”中的近百支曲牌。如《高文举·玉真行》中的〔相思引〕：

相 思 引

（《高文举·玉真行》玉真［旦］唱腔）

蔡尤本演唱
王爱群记谱

1 = ♭E 4/4

慢速

4 5 62 76 | 5 65 4 5 7 6 | 6 23 27 66 |
（不 汝）岭 路 （不 汝）斜 又

2·#4 3432 1 23 2 | 2 0 7 67 5 6 | 2 1 2 06 5·3 2 5 |

崎 行 来 到 此，我 脚 又

7 65 4 5 1 17 6 5 | 4 5 6 1 5 17 6 5 | 2·#4 3432 1 23 2 |

酸，（不汝）果 然 一山 过了 又一 岭。

2 0 5 5 6 | 4 6 5653 2 | 5 65 4 5 7 6 |

当 初 明 知 出 路 难，

6 0 2 2 2 | 1 3 2321 6 | 2·#4 3432 1 23 2 |

当 初 明 知 出 路 难，

2 0 1 61 5 6 | 2 3 2 5653 2 5 | 1/4 6· 7 5 57 5 6 |

那 是 坚 心 卜 寻 君， 譬做 路远

6 23 2 1 6 1 6 5 | 1 06 6 5 4 17 6 5 | 2·#4 3432 1 23 2 | 2 0 0 0 ‖

如 天， 我 也 要来 强企 行①。

小梨园的唱腔善于表现青年男女爱情和悲欢离合的题材，如《吕蒙正》、《蒋世隆》、《陈三五娘》等。主要行当为生、旦、小旦。

上路、下南、小梨园的伴奏乐器基本上是一样的，都以唢呐、品箫（笛）、二弦、三弦为主。只是旦、小旦以品箫（笛）、二弦、三弦伴奏，其他行当以唢呐、二弦、三弦伴奏。遇到感情比较强烈、欢快的唱腔，则笛、唢呐并用。

梨园戏音乐的调式有宫、商、角、徵、羽五种。羽、商两种调式用得最多，其次是宫调式、角调式，徵调式用得最少。音阶有古音阶、新音阶和清商音阶三种形式（皆为七声音阶），以古音阶为主。古音阶（旧音阶），亦称"雅乐音阶"，其特点是第四级音升高半音（#4），称"变徵"。新音阶亦称"清乐音阶"，其音级关系与现代的大调七声音阶基本相同。清商音阶亦称"燕乐音阶"，其特点是第七级音降低半音（♭7），称"闰音"。在梨园戏里有的唱腔是清角（4）、变徵（#4）两音并存，演唱起来效果颇为独特。另外，无论是古音阶、新音阶还是清商音阶里的宫、商、角、徵、羽各音均称为"正音"，而清角、变徵、闰（♭7）、变宫（7）

① 强企行——坚持着走。

各音均称为"偏音"。在传统的梨园戏音乐记谱(工尺谱)和演奏中,只有"正音","偏音"仅在演唱时出现。

调门称"管门",这是以"尺八"的孔序不同而命名的。有四个管门:四空管、五空四仪管、倍士管和五空管。四个管门分别属尺八的两个孔位(即第四孔位和第五孔位)。属于第四孔位的只有四空管一个管门,其它三个管门皆属第五孔位。

梨园戏唱腔的管门名称与南音相同,但其定调系以"品箫"为准。品箫的调高比尺八高小三度(指同一孔位的调高),故南音的四个管门在梨园戏中又各有其自己的名称:四空管(F调)称"头尾翘"(^{b}A调),五空四仪管(C调)称"小工调"(^{b}E调),倍士管(D调),称"四空调"(F调),五空管(G调)称"小毛弦"(^{b}B调)。

移宫犯调手法在梨园戏唱腔中颇为多见,有二犯、三犯、四犯以及巫山十二峰、十三腔、十八学士等。例如:

十 三 腔

(《昭君出塞》王昭君[旦]唱腔)

1 = ^{b}A $\frac{4}{4}$

蔡尤本演唱
王爱群记谱

【大百花】中速

3·2 3 | 3 3 2 1 16 | 1 7 6 - 2 |
山 (于) 险 峻, 路

【水车歌】

2 5 3 21 | 32 2 5 6 | 23 216 17 6 |
(于) 斜 崎, 朔 风 似 箭,

【玉交枝】
转 1 = ^{b}E (前 7 = 后 3)

6 116 56 56 | 23 21 6 7 6 | 3 2 25 32 |
只 见 许 朔 风 似 箭 人影

2 1 2 35 32 | 2 61 27 6 | 5 0 6 - |
稀。 爹

5 - ˅ i 6 | i 5 6 53 5 | 5 53 25 32 |
妈 爹 妈 恁 值

2 1 2 35 32 | 2 61 27 6 | 5 0 1 2 |
去①， 【望远行】

绘② 得

3 - 23 1 | 1 32 11 22 | 3 - 3 2 |
相 见 阮 絵 得 见 妈

2 33 21 12 | 6 1 2 17 6 | 6 0 i 6 |
恁 一 面。 尉 耐

6 12 i 6 5 | 6 3 65 32 | 3 33 6 5 |
延（于）寿 你 做 事 太 不 是，

【福马郎】
转 1 = ♭E（前 2 = 后 5）

5 0 5 3 | 25 32 12 1 | 1 55 12 16 |
骗 金 不（于） 就 （不 汝）骗 金

51 66 56 ˅ 52 | 57 65 06 54 | 5 2 3 2 - |
不（于） 就， 起 有 虎 狼 心 意。

【潮阳春】
转 1 = F（前 6 = 后 2）

2 12 76 5 | 6 55 676 02 | 5 66 53 22 |
亏 阮 一 身 （于） 那 亏 阮 一

3 ˅ 22 3 2 3 | 1 32 03 21 | 1·6 56 12 1 |
身， 到 今 旦 阮 絵 得 （于） 相 见。

---

① 恁值去——你去何处。
② 絵——无法。

1 0 5 6 5 | 3 5 3 2 1 2 | 5 3 2 #4 3 |

恨（于）煞 奸臣毛延 寿，

3 0 5 5 2 5 | 2 3 5 3 2 1 | 3 2 2· 3 2 1 |

你把阮 一（于）家 来 拆散做（于）两

1· 6 5 6 1 2 1 | 2 3 2 1 0 1 6 5 | 5 3 3 5 ˅ 2 3 |

边。 阮 身 （于）到 只①， 今卜

【短相思】

转 1 = ♭B（前 1 = 后 5）

1 2 2 3 2 1 | 1· 6 5 6 1 2 1 | 1 0 6 5 6 |

靠 谁 可（于）诉 起。 思 忆

4 6 5 4 2 | 5 65 4 5 7 6 | 6 0 3 2 3 |

劬 劳 恩 情 重， 思 忆

1 3 2 1 6 | 2· #4 3432 1 23 2 | 2 0 5 6 |

父 母 兄 共 弟。 死 到

2 7 6 1 5 6 | 6 1 6 5 6 5 6 | 6 2 1 6 1 ˅ 5 1 |

阴 司 阮 就死去到 阴 司， 一点

【北相思】

5 6 6 5 4 5 6 | 5· 2 3 #432 1 23 2 | 2 0 6 5 6 |

灵魂卜来 见 阮 妈 亲。 今 旦

4 6 5653 2 | 5 56 4 5 7 6 | 6 0 3 2 3 |

来 到 只， 今 旦

① 只——此处。

1 3 2321 6 | 2· 3 1 3 2 12 | 1 6 5 1 6 |

来 到 雁 门 关，

6 0 6 6 1 | 2 1 2 5 6 5 1 | 5 7 6 5 0 5 1 |

那 见 旷 野 云飞 牧马 鸣 悲。 对只

5 5 6 5 0 5 3 | 2 3 2 5 6 1 | 6 5 6 5 4 5 6 1 |

雁门关， 举 目 一 看， 黑（于）水 滔 天 割吊①得阮

6 1 6 6 5 | 4 5 6 5 5 5 6 | 4 5 3 2 5 3 2 |

思 忆 家 乡 的 情 绪 纷纷，今卜 何 处 通 诉

【叠韵悲】

3 1 2 4 3 2 | 2 0 6 5 4 5 | 6· 5 4 5 7 6 |

起。 阮 一 身，

6 0 3 2 1 1 | 2· 3 1 3 2 12 | 1 6 5 1 6 |

阮 一 身，

6 0 3 2 1 | 6 1 6 5 4 5 | 6 1 1 0 7 6 5 |

恰 亲 像 花 正 开 遇着 风 摆 摇

6 4 4 5 4 6 | 5 6 5 4 5 6 1 | 6 5 6 4 6 |

枝，又 亲 像 中 秋 月 正 光， 却 被 许

4 5· 3 2 5 3 2 | 3 1 2 4 3 2 | 2 0 2 3 3 |

云 遮 乌暗 时。 何 时

① 割吊——悬挂、思念。

2 3 2 - ˇ2 | 2 2 2 1 1 6 6 | 5 7 6 ˇ 1 23 2 1 |

会 得 相 （于）见 面， 除非着

6 1 6 5 1 6 5 | 6 5 6 ˇ 6 5 3 | 2 - 5654 5 |

南 柯 梦里才会 相 逢，醒 来 只 见

【驻云飞】

5 5 6 5 3 2 | 3 1 2 4 3 2 ˇ | 3 - 2321 2 |

泪 沾 襟。 唉！

2 ˇ3 3 2 3 1 2 | 1 6 5 1 6 | 6 6 - 1 6 |

恨 煞 毛

2 1 1 2 3 2 | 2 ˇ3 3 2 3 1 2 | 1 6 5 1 6 ˇ |

延 寿，

6 1 2 0 1 6 5 | 4 2 6 5 0 1 6 5 | 1 ˇ5 3 2 5 2 2 |

才 （于） 会 行 来 到 只，你 扐阮 一家

6 5 7 6 0 7 6 5 | 6 5 5 6 - | 6 1 1 0 1 6 5 |

骨 肉， 拆 散

【四朝元】

4 2 6 5 0 1 6 5 | 6 4 5 4543 2 | 2· 3 1 1 2 |

做 两 边。 苦 痛

2 1 1 0 1 6 5 | 6· 1 5 6 5 | 5 6 5 4 5 |

（于） 伤 悲， 目 滓

4 - 7 67 6 5 | 5 4 5 3 2 | 3· 2 1 1 2 3 2 |

如 珠 暗 （于） 泪 滴。

【忆王孙】

2 5 - 1 | 6 - 1 6 5 | 5 5 #4 3 4343 5 |

见 许 旌 旗 闪

5 66 0 6 6 6 | 3 3 3 2· 3 | 1 3 2 1 6 - |

闪，

2· #4 34 3 2 | 2 1 - 6 65 | 1 6 5· 7 6 5 |

旌 旗 闪 闪，

6 0 6 5 ∨ | 1 7 12 1 0 1 6 5 | 4 5 4 0 2 4 |

金 鼓 （于） 喧

1 1 3 2 1 2 | 2 1 6 5 1 6 5 | 4 0 5 3 2 3 2 1 |

闹。 （嗯）

【北青阳】

转 1 = ♭A（前 2 = 后 3）

2 3 3 2 - | 3 2· 5 3 2 | 3 0 3· 2 3 |

亏

3 3 3 2 3 2 2 | 1 1 2 1217 6 | 6 1· 3 2 7 |

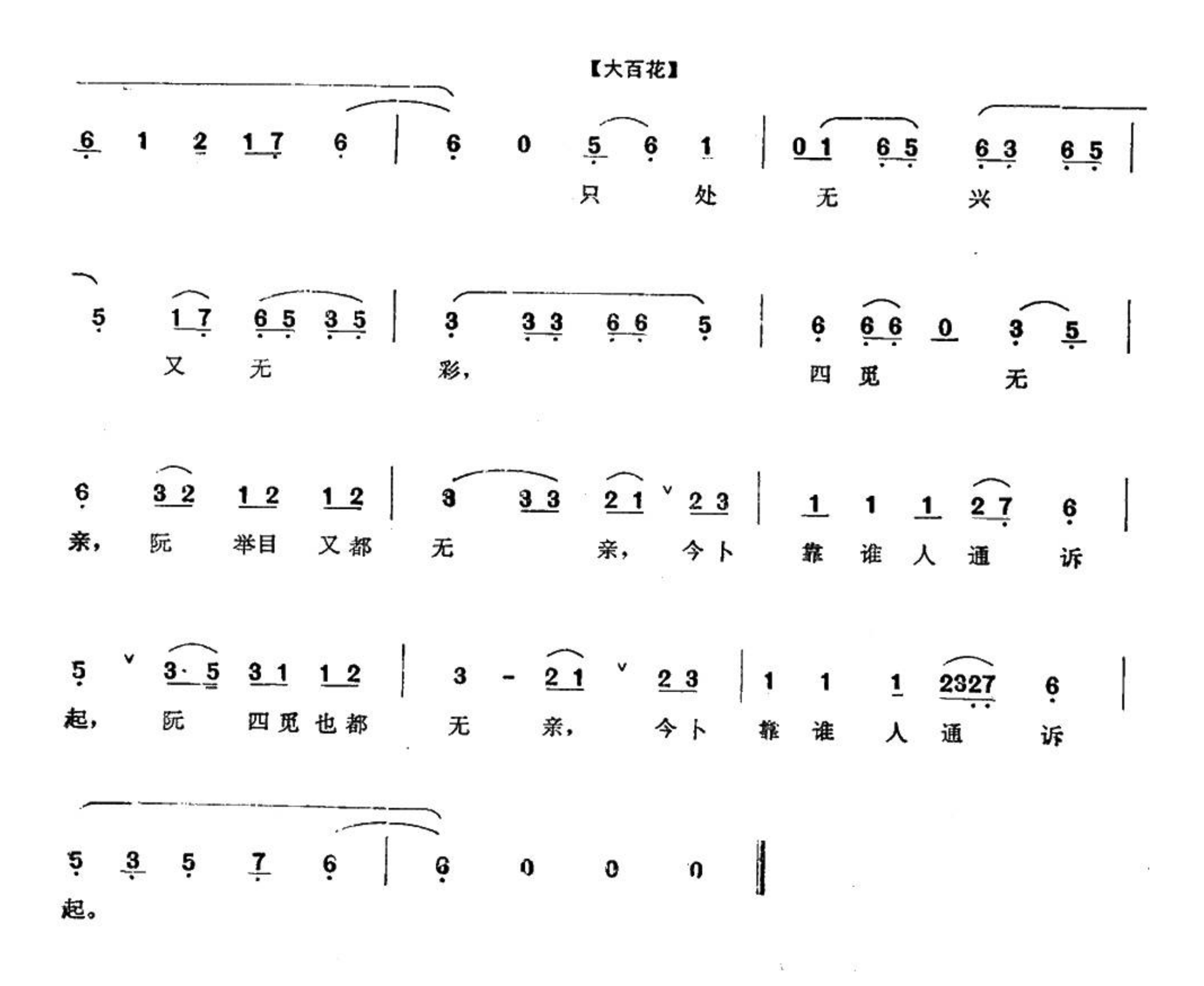
亏 阮

6 - 3 23 2 1 | 6 0 6· 5 6 | 6 1 2 1 7 6 1 |

一 身 来 到

3 2· 5 3 2 | 3 0 3 2 3 | 3 3 3 2 3 2 1 |

只，



套曲的形式，在上路和小梨园的剧目中用得较多，下南极少。套曲的节奏形式为“散——慢——中——快——散”。

曲牌中标明“北”字，在梨园戏中有三种含义：一指“锦板”这一滚门中的所有曲牌，总称五空管“北调”，或曰“五空北”。二指吸收福建以北的剧种唱腔。三指语言。在唱腔中常见有“南北交”，这是指曲词中既用兰青官话（土官话）演唱，又有用泉州方言演唱。举凡剧中外族人或外省官员者，皆用兰青官话演唱，而其他人则用泉州方言演唱。

梨园戏音乐的节拍形式有：“慢三”，即七撩拍，每小节八拍（$\frac{2}{4}$或$\frac{8}{4}$拍）。“紧三”，即三撩拍，每小节四拍（$\frac{4}{4}$拍）。“快二”，又称“一二”，每小节二拍（$\frac{2}{2}$拍）。“叠拍”，分两种：一为“慢叠”，每小节二拍（$\frac{2}{4}$拍）；一为“紧叠”，每小节一拍（$\frac{1}{4}$拍）。“慢头”，即散板。此外尚有“赚”，即头为三板，结束亦三板，中间散板。最后的唱词为四字句式。唱腔的词格，多为长短句形式。属河洛雅音音韵（即古中州韵），用泉州话演唱。其语言声调列表于下：

调类	平声		上声		去声		入声	
	阴平	阳平	阴上	阳上			阴入	阳入
调值	33	24	544	22	31		4	23
调号	˧	˨˦	˥˦˦	˨	˧˩		˦	˨˧
例字	东	同	董	动	洞	栋	督	独

旋法特点有二：一是旋律进行起伏度小（有时虽然也出现八至十度的跳进，但须在上句结束和下句开始之处）多级进和波浪式上下回旋（连续上行甚少，下行较多），结束句旋律大都在低音区；二是在同一唱腔旋律中，常出现"宫角绕商"音型。

节奏特点是多切分节奏，多"坐拍"（即上一小节最后一拍的音延续至下一小节的第一拍）。例如：

选自《陈三五娘·绣孤鸾》黄五娘唱段
（蔡尤本演唱）

中速

5 3 - 35 | 0 6 5 67 6 | 6 i7 65 56 |
绣 成 （不汝） 孤

53 5 - 65 | 5 3 2 5 31 | 2· 3 21 16 1 |
鸾 戏 牡

1 23 1 2 | 53 5 - 65 | 5 3 2 5 3 |
丹，

3 0 3 6 3 | 53 5 35 33 | 23 11 21 22 |
又 绣 一 鹦 鹉

2 ˇ 35 2 3 5 | 05 32 12 1 | 1 21 6 1 |
（不汝）飞 来 此 枝 上

2 3　1· 3　2 1 | 1　6　5　7　6 | 6　（下略）

宿。

唱腔多为眼上起唱，即第一撩、第二撩、第三撩或称尾撩起唱（撩为三眼板的头眼、中眼或尾眼），眼落板收（三眼板的第三眼落）。从板上起唱很少。

演唱形式有独唱、对唱、齐唱和帮唱等，其中帮唱又有“和（hè）声”、“哇尾”等形式。“和声”即帮曲中某些字、句，大多在叠句处。“哇尾”即“啰哩哇”，又称“唠哩哇”或“弄哇柳”。很多曲牌都有“哇尾”，运用形式有四：一在乐曲前；二在乐曲中；三在乐曲后；四单独运用。主要是为了加强情感、渲染舞台气氛。一般由后台帮唱，有时还加打击乐。

男女演员皆用本嗓发声。演唱讲究咬字吐音，凡遇复合韵母又拖腔的唱词，特别讲究“出字、归韵、收音”，即必须唱出“字头、字腹、字尾”。运腔中，凡有同音进行的乐句，如

1 11　1 2 | 3　- | 中的“1”音，必须每音都唱，犹如琵琶的弹法。

伴奏音乐分丝弦曲牌、吹打曲牌和锣鼓经三部分。

丝弦曲牌有二百余支，大多来自民间器乐“十音”、“十番”、“笼吹”，部分取于南音“谱”或“指”中的某节、某段，用丝竹乐器演奏。常用曲牌有〔昭君闷〕、〔粉红莲〕、〔北元宵〕、〔上小楼〕、〔玉兰操〕、〔傀儡点〕、〔翠裙腰〕等。例如：

翠　裙　腰

1 = ♭E 4/4　　　王爱群记谱

中板

i　i　3·　5 | 6 i　6·　5　3 5 | 2·　1　2　- |

2·　3　5 i　6 5 | 3·　6　5 6　5 3 | 2·　3　5 1　6 1 |

2　-　-　- | 3　6 5　3　3　5 | 2· 3　5 2　0 3　1 2 |

6　-　1· 2　3 5 | 2　0 3　1　- | 2 1　6 1　5　6 1 |

2　-　-　- | 6·　5　3　3　5 | 6　-　-　- |

6 i 6 6 5 | 6 i 6 i 6 5 | 3 3 5 2 3 5 |

6· 5 6 6 | 6· 1 2 3 5 | 6 - - - |

6 i 6 5 3 2 3 5 | 6· 5 i i | 6· 5 3 3 2 |

3 2 3 5 1 2 3 5 | 2 3 7 6 - | 6· 5 3 3 5 |

6 i 6 5 3 - | 6· i 6 i 6 5 | 3 5 1 2 5 2 |

3· 2 3 3 | 5· 2 3 3 | 3 2 3 5 1 2 3 5 |

2· i 6 5 | 6 - - - ‖

不同的场景和不同脚色行当的上下场，多有各自的专用曲牌。如沉思用〔昭君闷〕，书文用〔娇南和〕，游赏用〔银柳丝〕，惊慌用〔粉红莲〕等等。旦脚多在〔北元宵〕、〔燕儿乐〕中上下场；生行常用〔小开门〕伴其出入台；净、丑有〔越恁好〕、〔傀儡点〕、〔文队子〕；皇帝则用〔过仙草〕、〔念二锦〕等伴其上场。例如：

过 仙 草

1 = ♭A 4/4　　　　王显祖记谱

慢速

サ 5 6 7 6 5 - 7 - 6 5· 7 6 56 ‖: 1· 7 6 5 3 |

3 5 6· 7 6 5 | 3· 2 3 #4 3 | 3 0 5 3 5 |

6 7 6 5 3 5 2 | 5· 6 1· 3 2 7 | 6 1 7 6 5· 7 6 56 |

1 - 6 5 1 2 | 3 6 #4· 3 23 4 | 3 - 3 3 5 |

6 56 1· 6 5· 7 6 56 | 1· 3 2 3 1 | 1 2 - 7 5 |

6· 7 6 5 3 5 6 | 6 1 5· 7 6 56 :‖

吹打曲牌有一百多支，多来源于本地的"笼吹"和"十音"。用大唢呐吹奏（称大吹），并配以马锣或北锣鼓，多用于蟒袍戏中的贺寿庆礼、迎送宾客、升堂站班和官场人物出入场等场合。常用曲牌有〔得胜令〕、〔开筵寿〕、〔将军令〕、〔伴将台〕、〔太子游〕、〔过龙沟〕等。例如：

太 子 游

1＝♭E 4/4

王显祖记谱

快速

サ 6 2 1 7 6 4 - | 4/4 5 - 6 7 6 #4 | 3· 6 5 #4 3 5 |

2 - 2 3 2 2 | 5· 6 1 7 6 5 3 5 | 2 - 2 3 5 1 |

2 5 2 3 2 7 | 6 2 1 7 6 1 ‖: 5· 6 5 6 5 #4 |

3 2 1 6 2 3 5 #4 | 3 2 1 6 2 3 2 2 | 5 6 7· 6 |

5 3 5 6 2 1 7 | 7 - - - | 6 - - - |

6 6 6 6 6 5 | 6 2 1 7 6 1 | 5 - 6 7 6 #4 |

3· 6 5#4 3 5 | 2 - 2 3 2 2 | 5 6 1 7 6 5 3 5 |

2 - 2 3 5 1 | 2 5 2 3 2 7 | [1.] 6 2 7 6 :‖ [2.] 5 - - - ‖

锣鼓帮(即锣鼓经),分七帮锣仔鼓和八帮马锣鼓二类,有“七子八婿”之称。七帮锣仔鼓有〔鸡啄粟〕、〔大帮鼓〕、〔擂鼓〕、〔小帮鼓〕、〔假煞鼓〕、〔满山闹〕、〔真煞鼓〕七种鼓帮,其变体如〔单啄〕、〔双啄〕、〔搠煞〕、〔顿煞〕等有四十九种点子。例如:

七帮锣仔鼓鼓帮

一、鸡啄粟

(单啄) (双啄)

‖: 2/4 冬冬克克 冬 :‖ 冬冬 克克 ‖: 冬冬克克 冬冬克克 :‖ 冬 0 ‖

二、大帮鼓

2/4 冬呼 0呼 | 呼 呼 | 咙 呼 冬 | 冬 0 | 呼0 0呼 | 呼 克 |

咙冬 冬冬 | 冬冬冬 咙冬冬 | 冬 0 ‖

三、擂鼓

2/4 呼 - | 咙 - | 冬· 冬冬 | 呼 冬 | 咙 - | 冬冬冬冬 冬冬冬冬 | 冬 0 ‖

四、小帮鼓

2/4 咙 冬 | 克 - | 咙 冬 | 克 冬 | 冬·冬 冬冬 | 冬冬冬 冬 | 冬 0 ‖

五、假煞鼓

‖: 2/4 咙冬冬 冬克 :‖ 冬冬冬 冬冬 | 冬冬冬 冬 | 冬 0 ‖

六、满山闹

‖: 3/4 冬呼 0冬 呼 :‖ 冬呼 克冬 呼 ‖

七、真煞鼓

2/4 冬冬冬冬 | 呼呼呼呼 | 冬冬冬冬呼 | 冬克 0 | 冬克 0 | 咙 冬 | 克 克 | 冬 0 ‖

八帮马锣鼓为〔官鼓〕、〔大帮鼓〕、〔真煞〕、〔一条鞭〕、〔急鼓〕、〔假煞〕、〔单开〕、〔双开〕八种。这类锣鼓点多用于帝王将相的出场或气氛比较强烈的场面。例如：

八帮马锣鼓鼓帮

一、官鼓

2/4 0 呼呼 | 咙 冬 | 咙 0 | 冬 冬 | 冬 冬 | 咙 冬 | 冬 冬 | 咙 冬 ‖

二、大帮鼓

2/4 咙 冬 冬 | 咙 - | 咙 冬 冬 | 冬冬 0冬 | 匡呼 0冬 | 匡呼 0冬 ‖

三、真煞鼓

1．小煞

2/4 冬 冬 冬 | 冬 克冬 | 咙冬 克冬 | 冬 0 ‖

“小煞”只用于接〔急鼓〕和〔一条鞭〕

2．急煞

2/4 0 冬冬 | 冬冬 咣 | 咣 0 ‖

此一鼓帮只用于接〔急鼓〕，如接〔一条鞭〕则为：1/4 冬冬 | 冬冬 | 0 | 咣 ‖

3. 大煞

2/4 咙 冬 冬 | 冬 0 | 咙 冬 | 冬 冬冬 | 克 咙冬 | 冬 0 ‖

(用于接〔大帮鼓〕)

四、一条鞭

1/4 克冬 | 冬 | 0 | 冬冬冬冬 | 冬冬冬冬 | 冬 ‖

五、急鼓

2/4 冬 呼 呼 呼呼 | 呼呼 0 | 冬 呼 | 冬 呼 | 咙冬 呼 | 冬冬 冬冬 ‖

六、假煞鼓

2/4 咙 冬 冬 | 冬 呼 | 呼 冬冬 | 呼 0 | 克 克 克 克克 | 克 克 ‖

(悄 悄 悄 0)

七、单开

2/4 冬 呼 呼 | 呼 克冬 | 冬〃 克冬 | 冬 冬冬 | 冬冬 咙 | 冬 0 ‖

八、双开

2/4 咙 冬 冬 | 呼 呼 | 咙冬 0 | 咙冬 0 冬 | 克 冬 | 冬 0 ‖

锣鼓字谱说明。

冬——打击鼓心(常与“匡”、“咣”同时击)。

咙——轻击鼓心(亦常与“咣”、“匡”同时击)。

克——击鼓角。

呼——击鼓边。

匡——左锣重击。

咣——右锣重击。

悄——拍板单击。

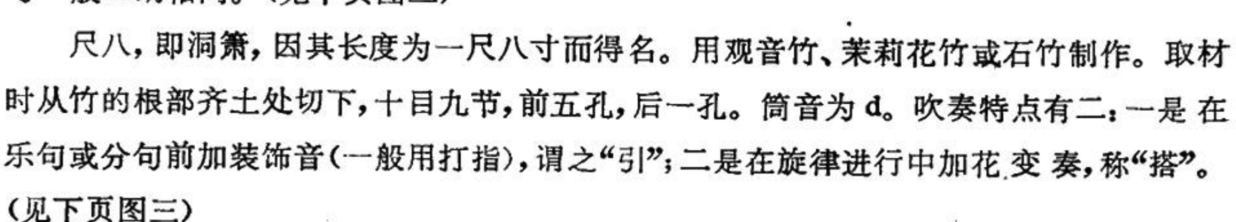
传统乐队由鼓师、副鼓、中吹、弦管、副笼等五人组成。随着乐器的增加，二十世纪八十年代初扩充至十二人左右。丝竹乐器传统只有唢呐、品箫（笛）、二弦、三弦、瓢胡。二十世纪二三十年代增加了琵琶、尺八（洞箫），六七十年代又增加了高胡、中胡、二胡、扬琴、大提琴等。以唢呐、品箫、尺八为主奏乐器。打击乐器以南鼓、小锣、拍板为主，有马锣、空锣、本锣、铜钲、南钹、南镗锣、响盏、小叫、双铃等。

梨园戏独特乐器有南鼓、琵琶（南琶）、二弦、尺八和拍板。

南鼓，梨园戏的指挥乐器。木制椭圆形鼓腔，两面蒙牛皮，鼓面直径约二十三厘米，高约三十七厘米。置于可折合的三脚木架上，用一对硬木制的鼓槌敲击。演奏时，鼓师以左脚跟压住鼓面，作不同位置的移动和力度的控制，配合鼓槌的轻重、徐疾，以及敲击鼓心、鼓边、鼓角的不同部位，使一面鼓发出七种音高、音色（鼓心一种，鼓边、鼓角各三种）和多种音响效果，衬托与配合唱、念、做、舞等各种不同感情和舞台气氛。三个部位（鼓心、鼓边、鼓角）和鼓帮的运用与脚色行当紧相关连。如生行以鼓心为主；旦脚常用鼓边；丑脚则多用鼓角。（见下右图）

南琶，亦称横抱琵琶。曲项梨形，四相十品。用杉木、桐木制作。面的两侧有月眉形音孔，俗称“双开月槽”。全长约一百零四厘米（箱至底长八十二厘米，箱至项顶长二十二厘米），面宽约二十九厘米，厚约七厘米。指法有挑、点、剔、甲、大小跳、擲、凡、剪、加落指和抓等。（见下页图一）

二弦，基本保持古奚琴原型。轸向右，琴筒用红木打洞而成，桐面，竹竿（竹头朝上）用软弓。筒长约十三厘米，面宽九点五厘米、竿长约八十厘米，弓长为八十八厘米。演奏法与一般二胡相同。（见下页图二）



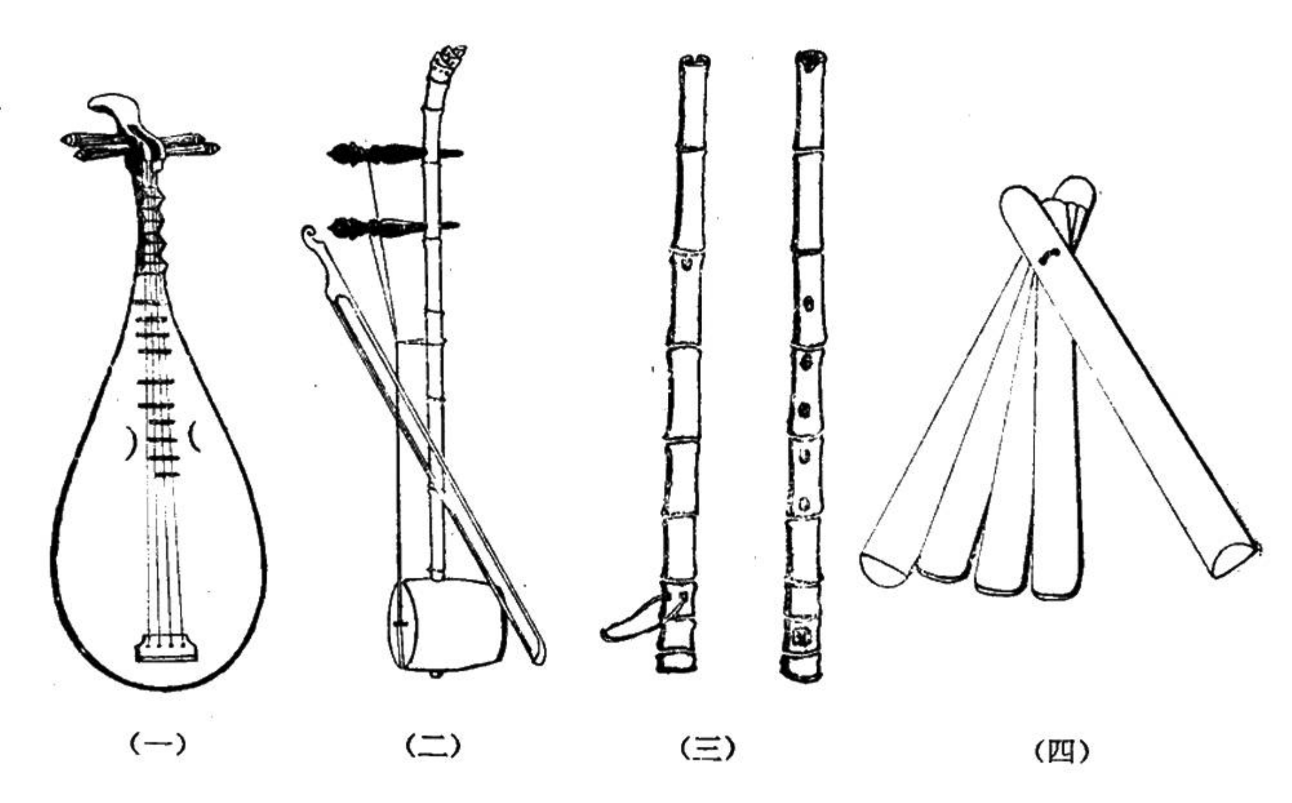
尺八，即洞箫，因其长度为一尺八寸而得名。用观音竹、茉莉花竹或石竹制作。取材时从竹的根部齐土处切下，十目九节，前五孔，后一孔。筒音为 d。吹奏特点有二：一是在乐句或分句前加装饰音（一般用打指），谓之“引”；二是在旋律进行中加花变奏，称“搭”。（见下页图三）

拍板，用五块硬木制作，在板的一头钻有孔，用丝绸布条穿系，呈长条形。用以击打节拍。（见下页图四）

竹马戏音乐　由流行于闽南龙溪、漳浦、华安沿海一带的民歌小调、南曲并吸收部分外来唱腔组成，其中以南曲为主体。

唱腔包括民歌小调、南曲和外来唱腔三个部分。

民歌小调，以流行于龙溪、漳浦一带的闽南民间小调为主，兼纳部分外地民歌。用漳浦方言（属闽南语系）演唱。唱词多为七字句的民歌体，词曲的结合十分熨帖。旋律朴素



（一）　　（二）　　（三）　　（四）

流畅，节拍多为一眼板，节奏明快，一曲四句，结构方整。诸多小调可自由联缀。旋律基础为五声音阶。调式以徵调式居多，羽调式次之，其余少见。唱腔结构保留了以一两首民歌小调反复咏唱多段唱词的形式，有〔长工歌〕、〔十月怀胎歌〕、〔病囝歌〕、〔跪某歌〕、〔送哥调〕等。例如：

长　工　歌

（《刘丈二别妻》刘丈二〔生〕唱腔）

林金泉演唱
陈松民记谱

2/4

中速

| 61 66 | 3 53 | 2· 3 | 11 61 | 2 - | 33 23 |
正　月(那)　思　想　（啊　格）　人　迎　尪①，　正手　添饭

| 21 62 | 76 5 | 61 65 | 3 53 | 2· 3 | 11 61 |
左手　捧。人　人(啊)　生　囝　（啊）　要　养　父

| 2 - | 33 23 | 21 62 | 26 5 | 3 6 3 | 5 - ‖
母，　阮父　生我　（里格）做长　（啊）　工，　做　长（啊）　工。

（二至十二段唱词略）

① 迎尪——尪读 wang，迎神。

十月怀胎歌

（《刘文二别妻》刘氏〔旦〕唱腔）

林金泉演唱
陈松民记谱

2/4
中速

2· 3 | 32 1 | 2· 3 | 2 - | 5· 6 | 2 32 |
怀 胎 正 月 正， 奴 今 不 如

1· 2 | 1 - | 1 2 | 12 76 | 56 27 | 6 - |
人。 一 件 （那） 朝 花。

1 6 1 | 65 32 | 5 56 | 62 126 | 5· 6 | 5 - ‖
还 我 一 条 巾。 （那哎 哟）

（二至十二段唱词略）

病囝歌

（《刘文二别妻》刘氏〔旦〕唱腔）

林金泉演唱
陈松民记谱

2/4
中速

2 66 | 2 2 6 | 2 16 | 1· 6 | 5· 1 | 576 65 |
正 月（那） 算 来 是 桃 花 开， 娘 今 病囝①

5 2 #4 | 5 - | 1 16 | 5 6 5 | 1 6 | 16 5 |
无 人 会 知。 我 今（那） 问 某② 要 吃 乜 那，

16 56 | 6 1 6 | 1· 7 | 61 63 | 5 - ‖
爱 吃（那） 山 东（啰） 香 （啊） 水 梨。

（二至十二段唱词略）

南曲，用泉州话演唱，曲调古朴，节拍纡缓，多切分节奏，旋律细腻缠绵，行腔委婉，字少腔多。有《刘大本别妻》中的〔水车调〕、“屈指算来”和《跑四喜》的〔玉交枝〕等。例如：

① 病囝——妇女怀孕。
② 某——妻子（老婆）。

玉　交　枝

（《跑四喜》中〔四季调〕）

林金泉　林顺天演唱
陈松民记谱

1=G $\frac{4}{4}$

中慢板

春　游　春　游　青　草　地，

古　时　范　蠡　献　西　施，

吴　王　为　着　西　施　女，

后　来　败　国　正　是　伊，后　来　败　国　正　是　伊。

（二至四段唱词略）

外来唱腔，主要是吹腔和皮簧腔。皆用“兰青官话”(土官话)演唱。旋律比较遒劲，基本保持原貌，有〔梆子腔〕、〔安庆调〕等。例如：

梆子腔

(《王主卖母》冯天盛〔生〕唱腔)

1=G 4/4

林金泉演唱
陈松民记谱

(3 2 1 |
53 5 | 5 61̇ 65 32 | 5 2 - 0 | 16 12 3 2) |
小 生 冯 天 盛，

6 5 6 5 | 5 35 32 1 | 3 2 32 3 |
□ □ □ □ □ 请 到

3· 5 21 2 | 2 5 35 32 | 1 6̣ 1 - |
上 海 (哎) (衣)

1· 5 3 - | 23 21 6̣1 2 | 1 - - - ‖
到 这 上 海 (哎)。

伴奏音乐由器乐曲和锣鼓经两部分组成。

器乐曲在竹马戏中称为“行谱面”，即指伴随演员表演动作或人物内心活动而演奏的器乐曲牌。其曲调来自民歌小调和南曲中的“谱”(器乐曲)。常用的锣鼓经有〔两脚锣〕、〔水底鱼〕、〔水波纹〕等。例如：

两脚锣

‖: 3/4 仓 乙仓 乙龙 | 仓 乙仓 乙龙 :‖ 2/4 仓 0 ‖

4/4 仓 乙来 仓 七 | 仓 乙来 仓 七 | 乙仓 乙来 仓来 乙仓 | 2/4 七 0 ‖

（出大将用）

2/4 仓 仓 | 七 仓 | 七 七 | 七 七 | 仓 - | 七 七 | 七 七 | 仓 - ‖

锣鼓字谱说明：

仓　大锣、大钹、小锣同时击。

来　小锣单击或与钹同击。

七　大钹重击。

龙　堂鼓重击。

乙　休止。

乐队分文、武爿。文爿四人，分掌曲项琵琶（兼唢呐）、二弦、三弦、笛（兼洞箫、小唢呐），俗称“四管齐”。武爿五人，分别执掌板鼓、竖板、大锣、小锣、铙（后改钹）和堂鼓。其它打击乐器如小钹、叫锣、碰铃、五只仔等，分别由分掌钹、小锣和堂鼓者或演员兼任。

潮剧音乐　由流行于闽南、潮州、汕头一带的潮腔（又称潮调）、民歌小调、民间大锣鼓音乐、笛套锣鼓乐、庙堂音乐和部分高腔、昆曲、梆子、皮簧等腔调组成。

唱腔分为“轻三六”、“重三六”、“活五”、“反线”和“轻三重六”五种曲调。五种曲调的名称来自潮州音乐早期的记谱法“二四谱”。“二四谱”出自古代筝谱，采用数字“二、三、四、五、六、七、八”作为记音符号。而“二、四”两音为固定不变的稳定音，也是潮剧主胡的定弦音，故曰“二四谱”。演奏古筝时轻按“三六”弦，发出“6̣、3”两音，重按之则发出“7̣、4”两音，故有“轻三六”和“重三六”之分。“二四谱”与工尺谱、简谱对照如下：

二四谱：	二	三	四	五	六	七	八
工尺谱：	合	士乙	上	尺	工凡	六	五
简　谱：	5̣	6̣ 7̣	1	2	3 4	5	6

“轻三六调”，以“5̣ 6̣ 1 2 3”为骨干音，“7̣ 4”为装饰性辅助音。曲调流畅、轻快，善于表现跳跃、奔放的情调。有〔石榴花〕、〔红衲袄〕等。例如：

红　衲　袄

（《八宝追夫》狄青〔生〕唱腔）

朱雪娟演唱
何元瑞记谱

1＝F 4/4

（轻三六调）

サ（3 - 2 - 5̣ - 7̣ - 6̣ - 3̣ - ²¹2 - 1̂ -）

1 5 - 2 1 4 3 2 1 3 23 2 1 7 6 - 2
闷 坐 深

2 123 2 - | 4/4 7 76 5 6 | 2 2 1 - |
宫 心 惆

1 3 2·5 43 | 5 (6 i 5 56 565 ‖: 0 3 2 3 5 3 535 |
怅，

0 2 1 2 5 6 565 :‖ 0 3 2 3 5 3 5 | 5 2 2 1213 2 6 |

5 2 3 5 7 676) | 5 - 66 5 | 4 32 13 23 |
千 种 愁

4 32 1 - | 2 3 1 3 | 2 23 2 1 |
绪， 千 种 愁 绪 涌

3 61 2 - | 1 17 6 1 | 2 35 6 - ‖
上 心 头。

"重三六调"，以"5 7 1 2 4"为骨干音，"6 3"为装饰性辅助音。曲调深沉、含蓄，善于表现庄重、愤怒、激昂的情调。有〔四朝元〕、〔下山虎〕等。例如：

下 山 虎

（《洪胭脂挂帅》洪胭脂〔旦〕唱腔）

1＝F 4/4

沈惠贞演唱
何元瑞记谱

（重三六调）

廿（1 - 4 - 3 - 2 5 1 1 7 - 4 3 - 212 1 - ）

1 4 - 1 3 23 2 - 5 1 1 7 - （冬 隆 ～～～） 0 0 |
楼 台 （白）寂 静

4/4 2 3 2 1 | 3 2 12 3 2 7 | 6 6 5 5 51 7 6 |

(唱)更 已 已

1 2 4 5 - | (5 6 5 4 2 5 45 4 | 5 2321 7172 12 6 |

阑，

5 21 2 5 51 71 7) | 1 5 1 7· 1 71 6 | 1 16 5 5 0 3 21 7 |

茫 茫

1 - 4 45 3 2 | 1 7 1 2 1 | 1 2 12 3 2 7 |

月 色 照

6 6 5 5 6 1 7 | 6 2 4 5· (7 | 2/4 6 6 | 5· 7 | 6 6 6 6 |

栏 杆。

4/4 5 6 5 6 5 6 ‖: 5 - 6 6 6 6 | 5 6 5 6 5 6 :‖ 5 5 5 5 5 5 5 5 |

5· 7 6 6 | 5 6 5 56 7 6 | 5 21 2 5 51 71 7) | 6 5 5 54 4 45 3 2 |

倦

3 32 1 5 53 23 2 | 2 7 7 6 5 2 21 | 1 72 51 7 1 - |

把 兵 书

7 12 3 2 21 7 | 1 1 4 5 57 65 4 | 5· 5 6 2 25 4 |

灯 前看，

5 (7176 5657 65 4 | 5 21 2 5 51 71 7) | 1 5 1 7· 1 7164 |

为 伊

5̣ - 2 3 | 2 23 2 1 7̣ 1 21 7̣ | 1 - 4 45 3 2 |
人 憔 悴 心

1 2 12 3 2 7̣ | 6̣ 6 5 5 56 1 7̣ | 6 65 2 4 5̣ - ‖
不 不 安。

“活五调”，最有地方特色。特点是“2”（“二四谱”中的“五”）音升高，游移于“2”到升“2”之间（约升高四分之一至二分之一音），没有“3”音。音阶中的“7̣ 2 4”三个音级，“7̣”音略降低，“4”音略升高，“2”音处于游移状态善于表现悲怨、忧思情绪。有〔罗绮香〕、〔花前〕等。例如：

花 前

（《拒父离婚》裴雪英〔旦〕唱腔）

1＝F $\frac{2}{4}$

沈静玲演唱
沈汝淮记谱

（活五调）

（0 2 5̣ 7̣ | 1）4 5 | 4 25 4 4 | 4· 4 2 2 | 2 1 57 | 1· 2 1217 |
官人

1 4 4 4 | 4 4 1 | 4 4 | 2 - | 4 1 2 | 21 7̣ 1 1 |
你你你 你 你的 言 道 差 了，

1 4 2 | 1 1 1 7̣ | 5716 5̣ | （5654 2524 | 5 5 5 | 0 2 5 7 |

1）4 5 | 4 4 2 4 | 4 5 5 2 | 4 1 57 | 1 5 57 | 1 1 16 |
今日 我爹 如此 所 为， 主意 还在 妾 身。

5̣ 6 5 | 5 6 5 4 2 | 4 1 1 2 4 | 2· 4 2421 | 7̣ 4 57 | 1 57 1 4 |
你今 悲泪 做 乜 又来悲泪 做 乜 了 夫 啥你

7̣ 7̣ 1 7̣ | 7̣ 1 | 6̣ 6765 | 2 24 5̣ | 5̣ （0 7̣ | 1）5̣ 7̣ |
何必这样 珠 泪 滴。 哎

1·6 5 | 0 4 1 4 | 2 2 1 | 5 57 1 | 4 5 2 | 4 2 5 |

夫 哈， 你若是 珠 泪 滴， 引起 我 咽喉 硬

2 24 5 | 4 5 4 5 | 2 4 24 5 | 2 2 4 4 | 2 2 4 | 5 54 4 2 |

话难 提， 咽喉结硬 话都难 提， 定欲与爹 辩 明 理，

1 1 | 2 21 1 7 | 1 1 1 2 | 5 6 5 | 1 1 1 7 | 4 2 1 ‖

定 欲 与 爹 辩 明 理。

在传统剧目中，也有悲调喜唱的用法，如《京城会》中的〔皂罗袍〕和〔闹钗〕中的唱段。例如：

皂罗袍

（《闹钗》胡妹〔旦〕、胡连〔丑〕唱腔）

沈小玲 陈少俊演唱

沈汝淮记谱

1＝F $\frac{2}{4}$

（活五调）

（0 2 5 7 | 1）2 1 2 | 1 4 | 4 4 2 | 2 4 2 | 1 4 4 1 |

（妹唱）忽 然间 问 起 我的 钗 儿， 好 教我

1 4 1 4 | 0 4 4 1 | 2 4 2 1 | 4 57 1 | 0 1 4 2 | 0 4 4 2 |

有口难言， 好教我 有 口 难

4 2 1 ‖:（0 2 1 1 | 0 57 1 1 :‖ 0 5 4 5 | 1 2 5 7） | 4 5· 5 7 |

言。 （连白）呸！ （连唱）你从

1 - | 1 7 | 1 1 7 | 1 5 1 | 1 5 | 1 1 7 |

今 不 必 假 正 经，从今 不 必 假 正

慢

1 - | 1 4 | 2 27 1 7 | 2 1 1 2 | 5 6 5 | 1 1 7 | 2 2 1 ‖

经， 赔 了 夫 人 又 折 兵。

"反线调"，带有小调风味，基本属"轻三六调"的变调（下五度调，以凡为宫）。骨干音

为“6 1 2 4”，具有明快、诙谐等特点，善于表现轻松活泼的情调，有〔琵琶词〕、〔罗汉云〕等。例如：

选自《刘春锦》刘春锦及夫唱段

（何元瑞演唱）

【罗汉云】（反线调）

2/4（0 4 61 2 | 1）4 2 2 | 2 2 2 1 | 2 25 4 3 | 2 21 6 1 | 3 32 12 3 |
俺 夫妻 双双 来 行 起，

2 - | 2· 3 | 2· 1 | 2· 4 | 2 21 6 1 | 2 1 1 |

7656 1（62）| 1 6 6 2 | 6 76 54 5 | 0 2 1 6 | 6 1 2 1 | 6 4 2 |
要共 岳母 祝 寿

6 1 4 5 | 1 4 5 | 6 6 6 | 6545 6（62 | 1）1 4 | 1 4 2 1 |
寿 期。 但愿 岳母

6 2 1 | 6 26 1 | 1 5 6 6 | 6 6 | 6 2 6 |
寿 满 百， 免俺 夫妻 挂 心 机， 免俺

1 1 1 65 | 4 47 6 | 4 42 1 2 | 5 5 4 | （下略）
夫妻 挂 心 机。

“轻三重六调”（三音“6”，六音“4”），是介于“轻三六”和“重三六”之间的特殊曲调。骨干音为“5 6 1 2 4”。适宜于表现沉思、自叹等内心感情，有〔斗鹌鹑〕等。例如：

斗 鹌 鹑

（《八宝提兵》八宝〔旦〕唱腔）

1=F 4/4

陈月清演唱
何元瑞记谱

（轻三重六调）

（0 2321 6 5 4 3 | 2·）2 1 2 3 2 | 1 - 6 65 4 3 |
解 白 鹤 危 亡，

2· 6 5 6 7 6 | 5 - 6 6 65 4 | 5 - 1 2 1 |
救驸马狄青。同歼大

4 3 2· 5 6 7 | 6 7 - 7 6 | 7 7 65 4 5 (2 6 4 |
敌，愿天下安享太平。

5·) 1 1 2 4 3 | 2 2 2 2 5 46 54 3 | 2· (3 2 23 4 3 |
又谁知

2 23 4 5 4543 2 1 | 2·) 1 1 2 | 2 2 2 3 12 3 |
又谁知交锋失利，

2 - 6 6 | 7 6 5 6 5 | 5 6 56 7 6 - |
怎不叫吾焦急在

5 5 6 2 4 5 | 6 65 4 5 - ‖
在心。

一出戏或一个唱段，可视需要选用以上五种中的某一种曲调，也可中途转换其他曲调，五种曲调的伴奏乐器，除“反线调”以大、小唢呐主奏外，其他四种曲调皆以二弦为主奏乐器。二弦与大、小唢呐不同时使用。

唱腔结构有曲牌体和板腔体两种，以曲牌体为主。曲牌的起段和收段有一定鼓点、锣花（锣鼓经）。如“活五调”〔驻马听〕：

选自《节义锁》崔德贞唱段

（陈月清演唱）

【驻马听】

唱腔 | (0 0 | 0 0 | 0 2 5 7) | 1 1 | 1 7 1 2 |
追思往事

锣鼓经 | 告主 告告 | 刁刁 刁 | 冲 0 | 0 0 | 告主 告 |

1 17 57 1 | 2 5· | 5 54 | 2 25 5 4 | 5 (5 5 | 0 2 5 7) |
泪 泪 涟 涟，
刁 刁 | 冲 主 | 刁 刁冲 | 告主 告 | 刁 刁 刁 | 冲 0 |

2 2 1 4 | 2 1 | 0 4 7 1 | 2 2 | 2 24 4 2 | 1 1 |
不堪 回首 三
0 0 | 0 0 | 0 0 | 刁 0 | 0 0 | 刁 0 |

77 1 1 6 | 5 5 1 | 7 1 2 | 0 4 2 4 | 5 5 4 ‖ (下略)
三 年 前。
0 0 | 冲 主 0刁 | 刁刁 冲 | 0 0 | 冲冬 刁 ‖

唱腔的板式分为头板、二板、三板和散板四种，其中二板、三板又各分慢、中、快三种节拍类型。头板属七眼板（$\frac{8}{2}$、$\frac{8}{4}$、$\frac{8}{8}$拍）；二板慢属三眼板（$\frac{4}{4}$拍）；二板中、二板快和三板慢属一眼板（$\frac{2}{4}$拍）；二板中、三板快属无眼板（$\frac{1}{4}$拍）；散板有泪板、汉韵、牵句等。

头板曲牌以散板曲作序引，导入头板节奏，其结构完整，抒情性强。有〔四朝元〕、〔石榴花〕等数十支。例如：

石　榴　花（斗锣戏即大锣戏）

（《拒父离婚》裴雪英〔旦〕唱腔）

1＝F

（轻三六调）

沈静玲演唱
沈汝淮记谱

サ 3 2 - 5 7 6 - 3 - 2 1 -) | 5 5 1 2
我 见 你

1 - 4 3 - 6 2 2 1 - 5 7 6 7 6 - 3 6

6 5 - - - - |)0(| $\frac{4}{4}$ 2 3 2 1 |
（白）泪 汪 汪， 如

1 6 1 2 - | 2 2 1 7 6 | 2 21 2 1 - | 1 (4543 2324 3 5 |
醉 如 痴。

1 61 2 3 5 57 67 6) | 8/4 3 3 3 2 2 25 32 1 2 21 6 (1 2 1) |
亏 小 生

3 3 3 2 1 13 23 2 3 - 2 23 5 2 | 3 - 2 23 23 2 [23]1 - 6 63 23 2 |
遭 冤 被

1· 7 61 2 7 76 5 6 1 - | 2 23 5 3 32 1 2· 3 2 1 1 |
害

1 2 1 1 2 12 7 6 65 3 5 6 3 2 7 | 6· 7 65 3 5 (56 7 6 2 23 5· 7 67 6) |

2 2 1 2· 4 3 - 1 12 7 6 | 1 2 5· 3 21 6 1 - 1 12 3 |
被 害 受

2 2 6 1 3 23 2 3 1 1 6 61 3 5 | 1 - 1 2 76 5 6 65 3 5 6 3 2 7 |
罪 戾。

6 65 3 5 (56 7 6 2 3 5 7 67 6) | 2 3 3 2 1 13 23 2 1 5 1 2 2 |
莫 不 是⿰口二①关山

2 3 2 1 2 21 6 1 2 - | 2 2 1 1 6 3 21 2 1 - ‖
隔 千 千 里。

二板曲牌较有变化发展，除保留原曲牌的首尾部分作为该曲的起段和收段外，中间（中段）视其情节需要可增可减，增即加滚，加滚部分系吸收民间诸多曲调而成，乡土气息浓厚。有〔驻马听〕、〔哭相思〕、〔黄龙滚〕等一百余支。例如：

① ⿰口二——读luó，带鼻音。语助词。

驻马听

（《节义锁》崔德贞[旦]唱腔）

陈月清演唱
沈汝淮记谱

1＝F 2/4

（活五调）（起段）

（0 2 5 7）| 1 1 | 1 7 1 2 | 1 17 57 1 | 2 5· | 5 5 4 |
追 思 往事 泪 泪

2 25 5 4 | 5（5 5 | 0 2 5 7）| 2 2 1 4 | 2 1 | 0 4 7 1 |
涟 涟， 不堪 回首 三

2 2 | 2 24 4 2 | 1 1 | 7 71 1 6 | 5 5 1 | 7 1 2 |

0 4 2 4 | 5 5 4 | （5654 2452 | 4 4 4 | 0 2 5 7 | 1） 6 4 |
三 年 前。 借女

（中段）

5 6 5 4 | 2 2 | 4 2 1 | 0 1 7 | 2 7 1 65 | 4 4 |
冲喜 非 我 愿， 只为 恐你 一 命

5 4 5 | 5 2 4 | 4 25 4 | 4 4 2 2 | 2 1 57 | 1· 2 1217 |
殇。 谁知

1 4 4 | 2 4 | 0 2 2 | 4 2 1 | 0 6 4 3 | 5 4 2 |
过门 之 时 你 兄 死， 我 守节 非 效

0 5 5 | 5 4 5 | （5654 2524 | 5 5 5 | 0 2 5 7 | 1） 6 4 |
柏 舟 坚。 盼你

4 6 5 4 | 1 2 7 | 1 1 7 | 1 2 1 | 5 7 1 | 1 21 7 1 |
能把 长 卿 效， 不负 花园 和 诗 笺。

（0 1 1 4 | 5） 4 2 | 1 2 1 1 | 4 1 1 | 1 57 1 | 1 1 |
原思侯君题名后，再把心事告君

2 21 7 1 | （0 1 1 4 | 5）6 5 5 | 5 4 2 | 0 4 5 6 | 2 4 5 |
前。（收段）我推心置腹为了你，

1 2 | 5 7 1 | 1 4 7 1 | 2 2 | 2 24 4 2 | 1 1 |
三年待君

7 71 1 6 | 5 - | 6 - | 5 54 2 4 | 6 4 5 ‖
情非浅。

三板曲牌属联套结构中的收段部分，有〔驻云飞〕、〔尾声〕等。例如：

驻云飞

（《拒父离婚》裴雪英〔旦〕唱腔）

1＝F 1/4

沈静玲演唱
沈汝淮记谱

（活五调）

（2 | 5 | 7） | 1 | 2 | 4 | 4 | 0 | 0 | 7 1 |
位居首臣，坐

2 1 | 5 7 | 1 | 0 | 1 | 4 1 | 2 | 4 | 1 | 0 |
立于朝邦，一言为天下法。

1 | 1 | 1 | 7 | 2 2 | 1 7 | 5 | 0 | 2 1 | 4 4 |
岂可迫勒女儿改嫁，倘若满朝

1 4 71 | 2 | 1 2 | 4 4 | 4 1 2 | 4 | ）0（ ‖
文武闻知，不咀①你儿抗拒亲命，（白）咀爹爹你!

散板曲牌有〔新水令〕、〔梦云飞〕等。例如：

---

① 咀——读dàn，说。

新 水 令

(《武则天夺昭阳》唐高宗[生]唱腔)

朱雪娟演唱
何元瑞记谱

1＝F

(反线调)

サ (4 2 - 6 ˇ 4 2 1 6 1 -) 1 3 1 2 -
睡 眼 朦 朦,

6 1 2 7 6 - ⋮ (介) 1 1 1 1 1 1 12 3 ˇ 2 - ⋮
噩 耗 时 常 入 梦 中。

(03 2 ⋮ 01 2 ⋮ 22 22) ⋮ (介) 1 4 1 2 - 6 1 2
愁 绪 萦 怀,

7 6 - ⋮ (介) 5 5 5 5 5 5 5 ⋮ 5 5
安 将 它 付 与 春 风, 付 与

5 - 6 1 6 5 5 3 0 ⋮ 3 3 2 -
春 风。

吸收民间曲调形成的对偶句(即上下句)曲调,不受曲牌格律的限制。例如:

风前落花已成泥

(《节义锁》崔德贞[旦]唱腔)

陈月清演唱
沈汝淮记谱

1＝F $\frac{2}{4}$

(重三六调)

(1321 7123 | 1 1 1 | 0 2 5 7 | 1) 5 6 | 2 4 5 | 0 5 4 5 | 6 5 4 |
风前 落 花 已 成 泥,

4 3 32 | 1 1 | 0 5 1 | 4 3 2 | 2 6 6 | 6 2 7 6 | 5 6 |

芳心还避鬼嫌疑。愿伴灵牌长相

1 4 5 | 1 2 3 | 2 21 7 1 | 2 2 6 | 5 4 5 | 0 5 4 5 | 6 4 5 ‖

守，泉下慰君，泉下慰君表情义。

吸收外来剧种的曲调，基本保留原貌。如〔大八板〕是来自外江戏（今闽西汉剧）里的〔梆子〕，其曲调基本保持了原曲的特征。例如：

大 八 板

（《八宝追夫》狄青〔生〕唱腔）

1＝F $\frac{2}{4}$

朱雪娟演唱
沈汝淮记谱

（轻三六）

(0 6 6 2 | 1 1 2 2 | 5 5 3235 | 21 2 0) | 5 5 4 3 | 2· (3 |

难臆测，

2321 61 2) | 0 2 2 | 3 6 56 5 | 0 1 6 1 | 2 3 32 | 1 4 33 2 |

深宫女，女婵娟，武艺

0 3 2 7 | 6 5 2 | 7 6 76 7 | 0 2 5 6 | 1 (7 6 | 5 6 56 1) ‖

如此如此高高强。

唱腔句式的起落规律为：头板、三板为板起板落，二板眼起板落。

调门，多定为F调（“反线调”虽属“轻三六调”的变调，也以F调演唱）。唱腔音域分高、中、低三韵。高韵约为1－i，中韵5̣－5，低韵2̣－2。过去演员属童龄制，男女演员皆用真嗓演唱。中华人民共和国成立后，改为成年制，男演员仍用真嗓演唱，只是谱曲时男腔用中、低韵（又称“合字调”），因而保留了男女演员同调门（F调）演唱。

唱腔的词格为长短句式。音韵属中州音韵，用潮州话演唱，其语言声调列表于下：

调类	平声		上声		去声		入声	
	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	33	55	53	35	213	11	21	4
调号	˧	˥	˥˧	˧˥	˨˩˧	˩	˨˩	˦
例字	分	云	粉	混	训	份	忽	佛

潮剧的伴奏音乐有哨呐牌子、笛套、弦诗和锣鼓经，约近千余支。

唢呐牌子有固定的介头，多数吸收自昆腔和正字戏，有〔闹江州〕、〔水仙子〕、〔队子〕等。例如：

闹　江　州

乙字调 $\frac{1}{4}$

许荣桂口述
沈汝淮记谱

（火炮介）

唢呐	|: 0	0 :||	0	0	0 $\dot{1}$	6 5	2 3	6 3	5 6	5	0 $\dot{1}$
锣鼓经	|: 仓仓	仓仓 :||	仓	仓冬	0	0	告主	告	仓查	仓	0

6 5	2 3	6 3	5 6	5	3 2	2 5	3 2	3	3 2	2 5
0	告主	告	仓查	仓	0	告冬	告	仓	0	告冬

3 2	1	$\underset{\cdot}{5}\,\underset{\cdot}{6}$	1 3	2 3	1	5 $\underset{\cdot}{6}$	サ $\hat{2}$ － $\hat{1}$ －
告	仓	冬	仓	冬	仓	冬主	サ $\hat{仓}$ － － －

笛套属笛子领奏的乐曲，有〔迎仙客〕、〔北正宫〕、〔百家春〕等。例如：

迎 仙 客

六字调 2/4

0 2· 3 | 5 4 3432 | 1 7 6 | 2326 1612 | 3 2 3· | 6765 3 12 |

3 3235 | 6· i 6 35 | 6 6 6i | 5 4543 | 2· 6 1612 | 3 6535 |

6 i 6i | 2321 7 6 | 5 i 6 5 | 3 5 6 5 | 6 - | 5 3 5 |

6 i 6i | 2321 7 6 | i 2 3 | 3 6 5 35 | 6 5 35 | 6 5 3212 |

3 6 6 | 565i 65 3 | 5 6 5 | 5 3 5 6 | i 2 i 7 | 7 6 5 |

3 5 65 | 3 5 6 | 6 5 3 | 3 6 4543 | 2 2 3 | 2 1 7 6 | 1 - ‖

弦诗，分大弦诗和一般弦诗两类。大弦诗由头板、二板、拷板、三板等板式组成，每种板式均为六十八板。如〔寒鸦戏水〕、〔浪淘沙〕、〔昭君怨〕等。六十八板以外的属一般弦诗，如〔柳青娘〕、〔北山茶〕、〔一点金〕等。例如：

昭 君 怨

1＝F 4/4

沈汝淮记谱

（重三六调、头板）

2 1 2 4 3 2 | 5 6 1 5 4 5 | 5 2 12 3 2 1 |

7 - 7 7 1 | 2 65 4 5 - | 4 4 5 3 4 3 2 |

1 - 2 2 4 5 | 1 5 21 7 1 - | 2 2 2 1 2 1 |

2 2 2 1 2 1 | 7 7 1 23 4 3 2 | 1 5 21 7 1 - |

2 2 2 1 2 1 | 2 2 4 5 2 3 2 7 | 6 7 6 5 4 5 2 4 |

5 45 6 4 5 45 6 5 | 4 - - - | 2 1 2 4 5· 4 |

3 4 3 2 1 12 3235 | 2 1 2 - - | 5 5 4 3 2 |

1 2 3 5 2 3 2 1 | 7 - 7 7 1 | 2 6 5 4 5 4 |

4 - 2 2 6 5 | 4 5 24 5 4 5 4 | 5 5 1 6 5 6 1 |

5· 7 65 4 5 - | 5 5 1 7 1 7176 | 5 5 1 7 1 7176 |

5 5 7 6 5 6 1 | 5 65 4 5 - | 5 - 5 5 6 5 |

4· 6 5 5 4 3 | 2· 3 2 3 2 1 | 7 4 7 1 2 1 2 |

2 - 5 45 6 5 | 4· 6 5 5 4 3 | 2· 3 2 3 2 1 |

7 4 7 1 2 1 2 | 2 - 5 5 6 5 | 4· 5 3 4 3 2 |

1 7176 5 5 7 | 1 3 21 7 1 - | 1 - 5 45 6 5 |

4· 6 5 5 4 3 | 2· 3 2 3 2 1 | 7 4 7 1 2 1 2 |

2 - 5 5 6 5 | 4· 5 3 4 3 2 | 1 7176 5 5 7 |

1 3 21 7 1 - | 1 - 2 3 2 1 | 7 - 7 7 1 |

2 6 5 4 5 4 | 4 - 2 2 6 5 | 4 5 24 5 4 - |

4 - 3 23 4 3 | 2 - 5 6 5 | 4 5 3 4 3 2 |

1 - 1 7 1 2 | 4· 5 3 4 3 2 | 1 4 1 4 1 2 |

4 5 24 6 4 7 1 | 2 2 3235 2 3 2 7 | 6 1 5 6 1· 7 |

（拷板）

6 7 6 5 4 5 2 4 | 5 4 5 - - ‖ 1/4 0 2 | 0 4 | 5 5 | 0 7 |

0 1 | 24 5 | 0 32 | 1 1 | 0 2 | 0 2 | 0 7 | 0 71 | 2 2 | 0 2 | 0 4 |

5 5 | 0 5 | 0 4 | 24 5 | 0 12 | 4 5 | 0 21 | 71 7 | 0 1 | 2 5 | 4 4 |

0 5 | 0 1 | 0 5 | 0 1 | 0 1 | 5 1 | 5 5 | 0 5 | 4 4 | 0 5 | 2 2 |

0 5 | 4 4 | 0 5 | 2 2 | 0 5 | 4 4 | 0 5 | 1 1 | 0 5 | 4 4 | 0 5 |

2 2 | 0 5 | 4 4 | 0 5 | 1 1 | 0 7 | 0 1 | 2 5 | 4 4 | 0 25 | 4 4 |

(三板)

0 4 | 0 25 | 4 4 | 0 1 | 0 3 | 2 2 | 0 2 | 0 4 | 5 ‖ 1/4 2 4 | 5 6 |

5 | 7 1 | 2 5 | 3 2 | 1 2 | 1 | 3 3 | 2 1 | 7 1 | 2 | 2 1 |

2 4 | 5 6 | 5 | 5 4 | 2 5 | 3 1 | 2 | 5 5 | 1 21 | 7 | 2 5 |

4 2 | 4 | 5 6 | 5 | 5 1 | 5 1 | 5· 1 | 6 5 | 0 5 | 4 5 | 2· 4 |

3 2 | 0 5 | 4 5 | 2· 4 | 3 2 | 0 5 | 4 5 | 1· 3 | 2 1 | 0 5 | 4 5 |

2· 4 | 3 2 | 0 5 | 4 5 | 1· 3 | 2 1 | 0 21 | 7 1 | 2 5 | 4 4 | 0 25 |

4 4 | 0 2 | 3 2 | 1 2 | 4 | 2 12 | 4 | 2 1 | 2 4 | 5 6 | 5 ‖

锣鼓经分三种：唢呐牌子介，有整套的演奏程式和固定的伴奏鼓点、锣花，有〔纱帽头〕、〔火炮介〕等。例如：

纱　帽　头

2/4 哲 哲 | 仓查 查仓0查 | 仓 0查 | 仓查 查仓0查 | 仓 0 | 仓 0 ‖

唱腔弦引介，有〔三板介〕、〔二板介〕等。科白锣鼓介，有〔安更介〕、〔划船介〕等。例如：

安更介

许荣桂口述
沈汝淮记谱

弦乐 ‖ 2/4 5 - |: 5 - :‖ 5 - | 0 0 |: 0 0 :‖
锣鼓经 ‖ 2/4 隆 - |: 哲冬 冬冬 :‖ 哲冬冬 冬冬 | 0 0 |: 冬冬冬冬 冬冬冬冬 :‖

5 - | 5 - | 5 - | 3/4 5 - - |
冬冬 冬冬 | 冬冬 冬冬 | 仄仄 仄 | 3/4 冬 0 0 |

5 - - | 5 - - | 5 - - | 5 - - |
乾 - - | 冬 0 0 | 乾 乾 0 | 冬 0 0 |

5 - - | 5 - - | 5 - - | 5 - - ‖
乾 0 0 | 乾 乾 0 | 告 0 0 | 圈 - - ‖

锣鼓字谱说明：

隆　双槌击鼓。
仄　双槌压鼓发出哑声。
乾　敲曲锣沿。
圈　深波重击。
哲　单槌敲鼓沿或铺板。
仓　苏锣、大钹齐击。
冬　单槌击鼓。
查　大钹重击。
告　木板单击。
主　单槌压鼓，发出哑声。
习　曲锣轻击。

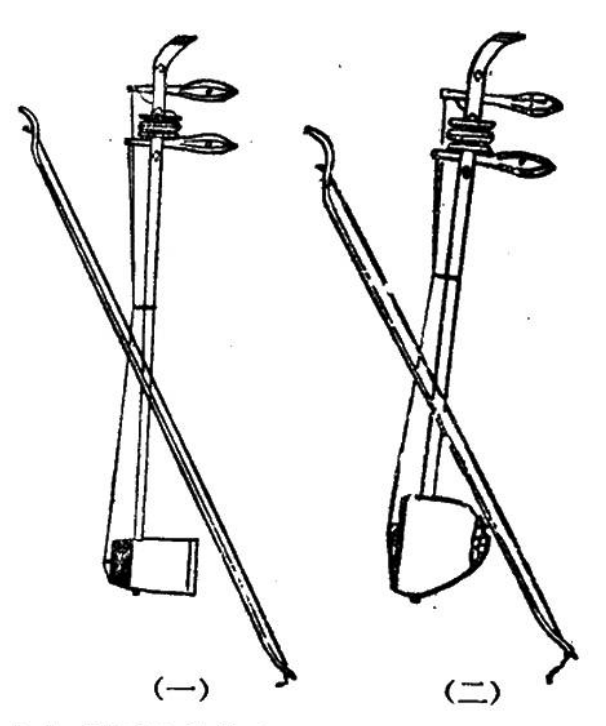
冲　　曲锣、大钹、深波齐击。

乐队由文爿和武爿组成。文爿乐器有二弦、椰胡、扬琴、大冇(mǎo)、二胡、三弦、琵琶、秦琴、大小唢呐、横笛等十多种。武爿乐器有大锣(斗锣、曲锣)、深波、磬仔、大钹、小钹、锣仔、钦仔、月锣、苏锣、大小鼓、木板、号头等十多种。其中铜制乐器多数有定音。根据打击乐器的不同组合，分为大锣戏、小锣戏和苏锣戏三种。大锣戏端庄、深沉；小锣戏轻快、活跃；苏锣戏热烈、雄壮。

特殊乐器有二弦、椰胡、深波。

二弦，弦筒、弦杆均用红木制作，弦筒圆形，头窄尾宽。筒身长十一厘米，弦杆长七十七厘米，弓长九十九厘米。声音响亮、悦耳，定弦为"5̣ - 1"。(见右图(一))

椰胡，俗称冇弦，弦筒用椰壳制作，弦杆用红木，长约七十五厘米。音色低沉、圆润，定弦为"1 - 5"。(见右图(二))


(一)　　(二)

深波(特别大锣)，铜乐器，重十三公斤左右，锣面直径约六十厘米。锣槌用竹片夹着布团，发音沉重浑厚。音长，有余波，定音为"1̣"(F)。

大腔戏音乐　属弋阳腔的道士腔，明代传入福建的永安、尤溪、大田一带，与当地的山歌、民谣等民间音乐结合而成。

现存唱腔曲牌约有六十支左右，其中大部分保留原有的曲牌名，如〔新水令〕、〔一江风〕、〔哭相思〕、〔锦堂月〕、〔驻云飞〕等。部分曲牌的原名已失传，多由艺人根据乐曲的基本情绪和用途命名，如〔雌雄牌〕、〔和顺牌〕、〔行路牌〕、〔观花牌〕、〔奏朝牌〕等。

唱腔的结构为曲牌联套体，联套中节奏变化规律为"散——正——散"和"慢——紧——慢"。将若干支曲牌，用"斩头去尾留中心"或"留头留尾去中心"的方法加以改造而联成新曲，是大腔戏唱腔常用的一种集曲方式。如"花柳戏"(即折戏)《闹台连逼反·起解》唱段，即由〔新水令〕、〔步步娇〕、〔折桂令〕、〔江儿水〕、〔雁儿落〕五支曲牌中的不同乐句组成。

旋律进行的特点是起伏度大，常出现八度以至十度的跳进，如"6̣ 7̣6̣ 6̣ 6̣6̣ 6̣ i 6"，"6̣ 6̣ 6̣ | i 6 | 6 - |"。旋律朴素平直，腔调高亢粗犷。例如：

选自《白兔记》三娘唱段

（熊德树演唱）

サ 35 i 2 | 2· i 6 | 2/4 3 32 | i 2 | 3 23 |

漫伤（那）（帮）情，（唱）倚栏绝尊落脸（呐）

21 6 | i·3 2 | 2 - | 6 6 i | 2 4 |

红。（帮）门（啊）前车马

22 21 | 6 - | 22 24 | i 4 | 2 21 |

频频过，（唱）罗衣自湿（帮）日头

6 - | 4 42 | i· i | 4 21 |

红。（唱）倚栏明（呃）月

i 6i | 3/4 6 i 2 | 2/4 2 - | 2 0 | （下略）

（帮）开金（那）镜。

（曲牌名已失传）

选自《白兔记》李洪信唱段

（熊德树演唱）

2/4 3 3 5 | 6 i | 6 65 | 3 - | i i6 |

乌（啊）（帮）鸦连叫两三声，（唱）怎不

5 5 3 | i 65 | 5 35 | 3/4 3 5 6 | 2/4 6 - |

叫（啊）人（帮）痛伤怀。

3 3 5 | 6 i | 6 65 | 3 - | i i6 |

（唱）急（啊）忙归家敬双亲，急忙

5 5 3 | i 6 5 | 5 3 5 | 3/4 3 5 6 | 2/4 6 - | (下略)
归(啊) 家 (帮)敬 双 亲。

(曲牌名已失传)

选自《合刀记》郭威唱段

(萧则育演唱)

【新水令】

サ)0(5 5 2 2 5 6 i | 5 5 3 5 2 3 - |
(白)啊,恼呀! (唱)听(啊) 说罢(帮)好 伤(啊) 心,

(衣大 衣大 况 大) | 2 3 2 2 2 2 3 5 0 | 3 3 2 1 1 2 2 0 2 3 |
(唱)不 由(哇) 人 怒气 冲(啊)斗(啊)

5 5 6 3· 2 1 23 1 - 2 1 6 1 #5 6 - | 2/4 (衣大 衣大 |
牛(哎)。(帮) (啊)

况 大) | 6· i #5 | 6· 5 | 6 6 5 | 6 6 5 35 |
(唱)刘 承 祐 (帮)归 顺 下(啦) 西

3 3 | 3 6 | 6 6 5 35 | 3 3 2 | 6 6 2 2 |
番 (啦),(唱)未 曾 (帮)辨(啦) 虚 实 (啦)。(唱)尔(呀) 不(呀)

2 2 0 | 2 2 2 2 | 0 2 3 | 5· 6 | 3· 2 |
念(呀) 手(呀) 足(呀) 之 情, (帮) (啊)

1 2 1 | 1 2 1 | 6 1 5 | 6 - | (衣大 衣大 |

况 大) | 6 6 6 | 3/4 6 6 6 6 6 | 5 35 3 3 |
(唱)也 须念 结(啊) (帮)拜 (啦) 之 交 (啦)。

2/4 6·1 6 | 6· 5 | 6 65 | 6 65 | 3/4 5 35 3 32 |

(唱)这 江 山 也 是 俺 三 兄 弟(呀)

3 3 6 6 6 | 5 35 3 32 | 2/4 6 6 2 2 | 0 23 | 5· 6 |

筑(呀)成(啊) 基 业(啊),(帮)筑(呀)成(呀) 基 业。

3· 2 | 12 1 | 1 21 | 61 #5 | 6 - | (下略)

(啊)。

选自《取盔甲》杨六郎唱段

(康章植演唱)

【一江风】

サ 26 2 - | 4/4 6 76 5 61 2·3 2321 | 6 16 5 61 2·3 1216 |

路迢迢, 山峡 没 花 草。

53 5· 5 - | 5·6 5 61 2·3 2321 | 6 16 5 61 2·3 1216 |

行径挥手何 时 到。

53 5· 5 - | 2/4 5 3 22 | 3/4 5 32 1 2 6 |

马 连声 叫,

61 2 6 61 | 1 65 53 5· | 56 5 61 5 61 |

接 应 征 人 喙, 悲悲 切切 (衣)

2/4 2·3 2321 | 6 16 5 61 | 2·3 1216 | 53 5· |

行 来 到,

5 - | 5 6 5 | 65 64 | 5 - | (下略)

行 行 过 小 桥。

血 流 金 甲

（《取盔甲》杨八娘〔旦〕唱腔）

郭良礼演唱
周治彬记谱

（白）好苦！（唱）血 流 金 甲，血 流（哎） 金 甲 （帮）痛 苦

难（呃） 言，（唱）杀（呀）得我（帮）血 流 泪

涟。（唱）痛（呀）得我 （帮）心 肝

断，（唱）祷 告 苍 天（帮）祷 告 苍

天（啊）（唱）免 灾 厄 （呃）。凄 凄（呀）

心 何 忍，（帮）伤 心 泪（呃）

涟，（唱）不 报 冤 仇（帮）誓 不 休，

（唱）不 报 冤 仇 （帮）誓 不 休（啊）。

唱腔的特点是“字多腔少”、“一泻而尽”，但在句读间常有拖腔出现。传统的拖腔分为十八板（俗称“全折”）和九板（“半折”）两种形式。拖腔或腔尾常加上“呀、啦、嗳、啰、噢、

哟”和“嗳呀—衣呀、衣呀—嗳呀”等衬词。

唱词多为长短句格式，属中州韵。但对格律要求不甚严格，错用、乱用韵脚的情况屡屡可见。

演员的发声用大小嗓结合，以大嗓为主。所谓“大嗓子唱高腔”即指其发声特点。男女演唱为同宫同调。各行的用嗓和行腔，概括成口诀为：“旦阴，生阳，大花昂，二花赤，老外冇(pán)，三花唱来有快慢。”意为旦用小嗓，行腔自如委婉；生唱大嗓，洪亮而豪爽；大花用喉音，唱得高亢、激昂；二花喉嗓，声带沙哑；老外鼻音，慢而空泛，三花演唱，随意自由，快慢无节。

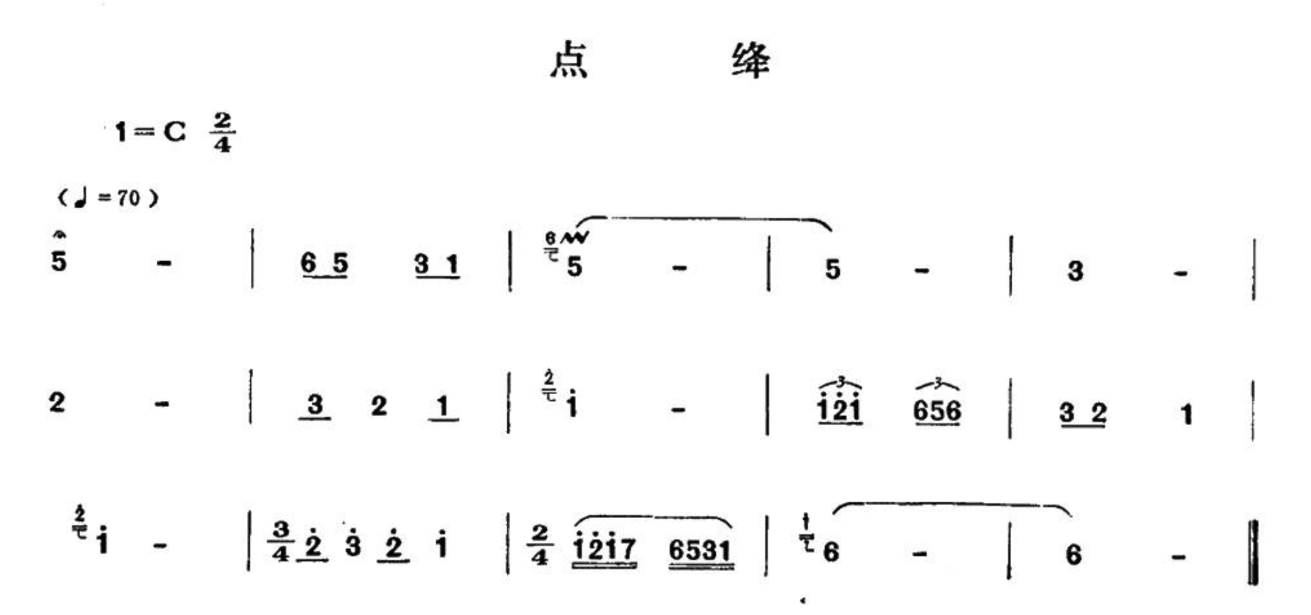
大腔戏基本保留了弋阳腔“不被管弦、锣鼓助节，一人启齿、众人帮腔”的特点，俗谓“大锣大鼓唱大戏”。其帮腔方式多为同台演员和乐队全帮，同时根据不同的剧情和舞台气氛而分为字帮和腔帮(即有音调而无具体词句的帮唱)两种。字帮中又有帮三字、四字、五字不等。此外尚有徒歌清唱不帮的情况。

道士腔经常出现在主要唱段之中，如〔奏朝牌〕中的〔三教调〕，〔新水令〕中的〔哭灵调〕等。

大腔戏的伴奏音乐包括唢呐吹牌和锣鼓经两个部分。

传统的唢呐吹牌相当丰富，现存的(指老艺人能记起的)有四十多支。按功能分为八类：开场乐，有〔笔架楼〕、〔点绛〕、〔大开门〕等。例如：

点　　绛



酒宴乐，有〔红绣鞋〕、〔得胜牌〕、〔小上楼〕、〔锦堂月〕等。例如：

得 胜 牌

1＝E 2/4

（♩＝70）

‖: 2·3 5 35 | 6 i 5·3 | 2 35 5 i | i 65 45 6 |

6 53 1 2 | 1 1 5 65 | 3532 1 3 | 2321 6 i | 5 56 i·6 |

5 56 i :‖ 3 3 | 3 1 | i - | i - ‖

军礼乐，有〔金榜〕、〔广东歌〕、〔五马回朝牌〕、〔驻云飞〕、〔公堂令〕等；哀哭乐，有〔哭相思〕、〔懒画眉〕、〔雷鸠〕等；团圆乐，有〔拜团圆〕、〔八板头〕、〔步步娇〕等；奏朝乐，有〔奏朝〕、〔折桂令〕、〔新水令〕、〔一江风〕等；神怪乐，有〔小八仙〕、〔烧天魔洞〕、〔风入松〕等；过场乐，有〔昂子途〕、〔一封书〕、〔观音赞〕、〔百家楼〕、〔瓜子仁〕、〔算命歌〕等。吹牌一般都与锣鼓点一并吹打，有“大过场”和“小过场”之分。大过场与小过场的区别在于锣鼓演奏的轻重和速度快慢以及节奏的松紧等方面。前者重、慢、松；后者轻、快、紧。

锣鼓经是大腔戏音乐的重要组成部分。常用的锣鼓经除大、小过场外，还有〔大出台〕（踩官步用）、〔小出台〕（旦、丑行场用）、〔飞风鼓〕（似〔急急风〕，节奏较快，用于“开山”或慌张走路）、〔长板鼓〕（似〔拖锣〕，用于败阵急逃）。此外还有程式性的锣鼓经，如〔开台锣鼓〕、〔出八仙锣鼓〕、〔跳台锣鼓〕、〔收场锣鼓〕等。例如：

开 台 锣 鼓

2/4 匡 - | 匡 - | 匡 - | 贡 - | 1/4 仓七 | 仓七 | 仓七 |

2/4 仓 七七 | 七才 七才 | 仓 七七 | 七才 七才 | 仓 仓仓 | 龙仓 乙才 | 仓 仓仓 |

龙仓 乙七 | 仓 七七 | 七才 七才 | 仓 七七 | 七才 七才 |

仓 仓仓 | 龙仓 乙七 | 仓 仓仓 | 龙仓 乙七 | 仓 - |

冬 - | 冬冬 冬冬
仓才 仓才 | 仓 七七 | 七才 七才 | 仓 七七 |

七才 七才 | 仓 仓仓 | 龙仓 乙七 | 龙仓 乙七 | 仓 - ‖

出八仙锣鼓

2/4 乙 | 贡 贡
仓 仓 | 贡 贡
仓 仓 | 仓 七 | 1/4 仓 七 | 2/4 仓七 乙七 |

仓贡 仓七 | 1/4 乙七 | 2/4 仓 七 | 仓七 乙七 | 仓 - ‖

跳台锣鼓

2/4 0 贡贡贡 | 仓 贡贡贡 | 仓 贡贡 | 仓 贡贡 | 仓 贡贡 |

仓 贡贡 | 仓 贡贡 | 仓 - | 仓 贡贡 | 仓 - ‖

收场锣鼓

2/4 贡贡 | 仓 贡贡 | 仓 仓 | 仓 仓 ‖: 1/4 仓才 | 2/4 仓 才 :‖ 仓 贡贡 | 仓 - ‖

锣鼓字谱说明：

匡　大锣重击。

贡　钹鼓重击。

仓　大锣、大钹、小锣同时击。

七　大钹重击。

才　大钹、小锣同时重击。

龙　小锣轻击，加钹齐奏。

冬　堂鼓重击。

乙　敲击钹鼓边。

台　小锣重击。

乐队建制为五人：司鼓、大锣（兼唢呐）、小锣、大钹、小钹各一人。乐队在舞台正中间靠墙处的一张长条形桌子的左右两侧（司鼓、小锣、大钹、小钹在右，大锣在左）。乐队演奏员在伴奏的同时，兼帮腔。

闽北四平戏音乐　明末，四平腔从江西传入福建北部的屏南、政和及东北部的宁德等地，与当地民间音乐相结合，形成了具有闽北地方特色的四平戏音乐。

闽北四平戏唱腔属曲牌体。曲牌名大多失传。其旋律简朴、高亢，多跳进。行腔以一字一音为主，间有小拖腔，可自由伸展。唱腔结构以单曲反复为主，多曲联缀为辅。单曲反复时，因词易腔，使旋律进行多有变化。此外，更以改头、换尾、增腔、缩字、重词、叠句和补充衬字等多种手法，使唱腔丰富多彩。发声以本嗓结合假嗓使用。演唱形式大多为“一唱众和”，伴奏不用弦、管。节拍以无眼板（$\frac{1}{4}$拍）为主，散板次之，兼有少数一眼板（$\frac{2}{4}$拍）。旋律以五声音阶为基础。调式以徵调式为多，羽、商调式次之。

现有（指已记录下来的）曲牌，可归为有名曲牌、佚名曲牌、插曲三类。

有名曲牌，数量不多，有〔山坡羊〕、〔一江风〕、〔步步娇〕等。〔山坡羊〕善于抒发悲苦之情，〔一江风〕多用于叙述的场面，〔步步娇〕多表达愉悦欢欣之情。例如：

一　江　风

（《天子图》李三娘〔旦〕唱腔）

陈元湖演唱
王耀华记谱

サ 2̇ - i 6i i 2̇ - 6 | 6 2̇ 0 6i 5 3 2 2̇ 7 6 - |

为 哪（帮）家，（唱）酒醉 东（帮）风。（唱）

（♩＝120）

3̇ 2̇ i 6i i 2̇· i 6 - | 2/4 6 2̇ | 6 i 6 | 5 - |

听（帮）鼓 声，（唱）金 鼓（帮）冲 天。

3 6 | 5 6 5 3 | 2 - | 2̇ 7 | 6 - | i i | 3̇ 2̇ 3̇ |

（唱）贼 子（帮）乱 朝 纲，（唱）江 山 两 分

(帮)离，(唱)江山(帮)两分离，(唱)谁知

(帮)一旦空。(唱)柴雄相斗(帮)江山坏，

(唱)柴雄相斗(帮)江山坏。

步步娇

(《杨门女将》穆桂英[旦]唱腔)

陈秀雨演唱

王耀华 魏朝国记谱

红烛高烧在寿堂，

悬灯结彩好辉煌，

宗保诞辰心欢

畅，天波府

内喜气扬。可笑

我弯弓盘马巾

5 6 | 1̇ 2̇3̇ | 1̇ 61̇ | 51̇ 65 | 3 - | 5 1 |
帼 将， 传

2 - | 5 3 5 | 1 23 | 1 - | 6· 5 | 6 - |
杯 摆 盏 内 外 忙。

1 23 | 1 - | 6 6 5 | 3 5 | 6 1̇6 | 51̇ 65 |
想 当 年 结 良 缘 穆 柯 寨

3 - | 3 - | 5 1̇ | 65 35 | 2 - |
上， 数 十 载 如 一 日

3· 2 | 1 23 | 1 - | 5 7 | 6 - ‖
情 意 深 长。

佚名曲牌，数量较多，按其用途分为三类：叙述类，多为无眼板（$\frac{1}{4}$拍），一字一音，旋律随语言声调而变动，比较口语化。例如：

珠 泪 涟

（《沉香破洞》华三娘[旦]唱腔）

韦松蛋演唱
王耀华记谱

（♩=60）

サ 5 - 3 6 3 3 6 - 53 2 - 13 2 - |
曾 记 得 当 （帮）初 相聚，

$\frac{1}{4}$ 3 | 22 | 22 | 75 | 6 | 333 | 12 | 26 | 3 |
（唱）不 由人 珠 （帮）泪 涟。（唱）又只见 云起 （帮）遮 日，

2 | 31 | 31 | 2 | 16 | 5 | 222 | 2312 |
（唱）水运 （帮） 蓝 桥。（唱）哎， 哥， 铁心肝，（帮）打得奴家

1 2 | 3 23 | 2 | 2 2 2 | 2 1 | 21 3 | 2 | 2 2 |
鸾 凤 飞，（唱）误得奴 青春 （帮）年 少，（唱）佳期

1 3 | 2 | 7 6 | 61 5 | 6 | 6 6 6 | 6 6 | 6 6 |
多 少。 害得奴 上不 （帮）上来

5 3 | 5 | 3 6 | 5 3 | 2 | 1 2 | 3 23 | 2 ||
下不 下，（唱）有上 梢 来 （帮）没有 下 梢。

哭诉类，多由两个以上的曲牌联缀成为一个唱段。其旋律、节奏、速度往往随唱词的句法、韵脚、语言声调及其内在的思想感情而变化。这类曲牌的前段是引曲，散板，较简短；后段是主体，多为无眼板，较长，较规整。例如：

选自《沉香破洞》华三娘 刘锡唱段
（张雪姬 韦松蛋演唱）

サ 2 2 7 5 6 - 6· 7 2 5 3 2 7 6· 5 3 · 5
（三娘白）唉！（三娘唱）刘郎 啊，

6 7·6 5 - 3 0 0 | 2 2·1 3 3 2 1 1 2· 3 5 3 0 |
刘 郎！ 刘 郎 听 我 说 原 因，

2 2 6 - 5 6 1 6 - 1 3 2 - 6 - | 3 2 - 1 3
奴是 华 岳 （帮）三 星 娘。 （唱）红 帘 题

3 2 1 - 1· 2 6 | 2 6 - 5 6 - 1 3 2 - 6 - | （中略） |
诗 （帮）相 调 戏，（唱）调 戏 仙 家（帮）罪非轻。

3·5 2 - 3 2 3 2· 6 | 3 3 3 3 1 1 2 2 6 |
（刘唱）嗳 （帮）三娘 妻！ （唱）不说 茅房（帮）同 相 会，

2 1 6 5 6 - 1 3 2 - 6 - | 3 2·1 3 3 1 1 2 2 - |
（唱）亲口 许 我（帮）做夫 妻。 （唱）今 日 算 来（帮）才七夜，

(♩=60)

1 6 6 1 1 6 3 2 2 - 6 | 1/4 1 1 | 3·2 | 2 | 3·5 | 2 |

(唱)你为何说起(帮)上天堂。(三娘唱)刘郎且听言，

3·2 | 2 1 | 3·5 | 2 | 2 3 2 | 2·3 | 5 | 6 1 | 6 1 |

奴和(帮)你(唱)七夜(帮)夫妻(唱)姻期(帮)已

2 | 6 2 | 61 6 | 5 | 2 3 2 | 2 0 | 3 3 | 3 2 2 | 3·5 |

满(唱)夫唱妇随，怎舍得一旦分离，一

2 3 2 | 2 3 | 5·7 | 6·i | 2 3 | 2 6 | (中略) | 2 3 | 3 2 |

旦分离。送君千里

2 3 | 2 6 | 2 2 | 5 5 3 | 3 1 | 3 | 2 | #1 2 | 6 |

(帮)难相会，牢牢谨记(衣罗)(帮)在心头。

6 1 6 | 6 1 | 6 1 | 2 | 2 6 1 | 6 1 | 2 6 | 3 6 | 6 3 |

(唱)妻子(帮)在此一别，(唱)灾难(帮)连身，(唱)若要相

5 | 0 | 2 3 | 2 | 3 2 3 | 3 2 | 3 5 | 2 3 2 | 2 3 |

逢，(啊)则除非南柯梦里，南柯

5·7 | 6 i | 2 3 | 2 6 | 3 1 1 | 3 3 | 3·2 | 2 | 3 |

梦里。奴和你夫妻(帮)分离去

2 | 3 | 2 | 3·5 | 2 | 2 3 2 | 2 3 | 5 | 5 3 5 5 |

(唱)去分(帮)离，(唱)难离一(帮)别，(唱)又不知

3·5 | 2 | 2 2 1 | 6 | 6 1 | 6 1 | 2 6 | 2 2 1 | 2 2 |

何年何月，何日(帮)何时，(唱)夫妻再得

6 6 | 1 6 | 6 6 | 6 6 5 | 3 5 | 5 3 5 | 6 | 2 |

重相会，夫妻再得(帮)重相会。

サ 3 2 - 1 3 2 2 1 2 6 2 2 7 6 5 7 6·

(唱)今 朝 夫妻 分离 去， 不知 (呀)何 日

1 3 2·1 6 - - | 3 3 3 3· 6 1 2 - - ‖

(帮)再相 逢， (唱)不知 何 日 (帮)再 相 逢。

对唱类，旋律粗犷，多跳进，节奏紧凑，适于表现激动、愤怒场面的对话或斥骂。例如：

怒 气 冲

（《沉香破洞》二郎神〔净〕唱腔）

陈官瓦演唱
王耀华记谱

(♩=60)

1/4 5·6 | i·6 | i i 6 | 6·5 | 6 | 5 | 3 | i | 6 5 |

(唱)听 他 言来 (帮)怒 生 嗔， (唱)不 由人

6 i | i 65 | 6 | 5·6 | i·6 | i i 6 | 6·5 | 6 |

(帮)怒 气 冲， (唱)可 恨 扬州 (帮)刘 文

5 | 3 | 6 6 | i i | i 6 | i | 6 5 | 5 6 |)0(|

锡， (唱)投庙 烧香 (帮)戏 仙 家。(白)贱人好打！

3 6 | 6 6· | 5 6 | 5 | 6 | 6 6 | 2 i | i 6 |

(唱)我今 打你 (帮)怀 胎 下， (唱)不许 华 山

6 6 2 | i i 6 | i i | i 6 | i | 6 ‖

不许 华山 (帮)受香 烟。

插曲，指某些剧目的特殊场面所采用的一些曲牌，如〔啰哩嗹〕、〔撒青〕、〔读诗调〕、〔调五方〕等。〔啰哩嗹〕，用于《跳加官》之类的排场戏中，曲情活泼风趣。例如：

啰哩唓

陈官瓦演唱
王耀华记谱

1/4 62 | 22 | 612 | 6 | 16 | 12 | 216 | 5 |
1. 家住 杭州（帮）城门 外，（唱）铁板 桥头（帮）李家 庄。
2. 玉皇 封我（帮）三太 子，（唱）威风 凛凛（帮）出天 门。

5·6 | 1 | 221 | 60 | 221 | 665 | 636 | 5 :‖
啰 唓 哩 啰 哩唓 啰哩 哩啰哩 唓。
啰 唓 哩 啰 哩唓 啰哩 哩啰哩 唓。

（唱词多段，余从略）

〔撒青〕，用于婚礼场面，配以科介、插白，富有民间生活情趣。例如：

撒青

（《赶白兔》秋奴〔占〕唱腔）

陈秀雨演唱
王耀华记谱

1/4 332 | 35 | 3213 | 2 | 5 | 323 | 2 | 0 | 12 |
东边 打鼓（帮）响 冬 冬，（唱）响 冬 冬，（白）请呀！（唱）请出

66· | 12 | 161 | 6 | 332 | 35 | 3212 | 26 | 5 |
新郎（帮）看 马 奴；（唱）西边 打锣（帮）响叮 当，（唱）响

323 | 2 | 0 | 12 | 66 | 126 | 12 | 161 | 6 |
叮 当，（白）请呀！（唱）请出 花花 绿绿（帮）三 姑 娘。

‖: 35 | 3213 | 2 | 5 | 3213 | 2 | 66 | 126 | 12 | 161 |
撒青 撒在 东， 撒（帮）在 东，（唱）堂前 一个（帮）好 郎
撒青 撒在 南， 撒（帮）在 南，（唱）海棠 花开（帮）色 妆
撒青 撒在 西， 撒（帮）在 西，（唱）堂前 一对（帮）好 夫
撒青 撒在 北， 撒（帮）在 北，（唱）三娘 脸上（帮）一 点
撒青 撒在 中， 撒（帮）在 中，（唱）公婆 二人（帮）在 堂

6 | 3 3 2 | 3 3 2 | 1 1 | 2 | 3 3 2 | 1 1 | 1 2 3 | 2 2 | 1 2

君，(唱) 双双 进在 (帮) 兰房 内，(唱)生下 儿子 做 长 工(呀)。(帮)刘家
艳，(唱) 双双 进在 (帮) 兰房 内，(唱)红罗 帐里 昂 昂 喊(呀)。(帮)刘家
妻，(唱) 双双 进在 (帮) 兰房 内，(唱)红罗 帐里 会 佳 期(呀)。(帮)刘家
黑，(唱) 有影 姑夫 (帮) 出门 去，(唱)没有 丈夫 睡 不 得(呀)。(帮)刘家
中，(唱) 甘罗 十二 (帮) 为丞 相，(唱)太公 八十 遇 文 王(呀)。(帮)刘家

6 1 | 6 | 1 6 | 6 5 | 6 | 1 6 | 1 6 | 1 2 | 1 61 | 6 :‖

李 家 李家 刘 家，李家 刘家 李 刘 家。
李 家 李家 刘 家，李家 刘家 李 刘 家。
李 家 李家 刘 家，李家 刘家 李 刘 家。
李 家 李家 刘 家，李家 刘家 李 刘 家。
李 家 李家 刘 家，李家 刘家 李 刘 家。

〔读诗调〕，旋律由吟诵音调转化而成，与语言声调紧相吻合，用以吟诵诗词。例如：

读 诗 调

(《吕蒙正》吕蒙正〔生〕唱腔)

陈官瓦演唱
魏朝国记谱

サ5 3 - 3 5 5 1 1 - 0 ┆ 1 1 6 1 - 1 1 5 6 - ┆

彩 楼 高 结 胜 瀛 洲， 一 见 娇 娘 满 面 羞。

6 2 1· 6 6 6 2 6 1 ┆ 1 2 3 2 3 - 2 1 6 5 6 - 0 ‖

若 能 洞 房 花 烛 夜， 胜 过 金 榜 占 鳌 头。

伴奏音乐主要是吹奏曲牌，用于衬托场景气氛。曲牌名称及其用场，和许多古老剧种大同小异。如用于祝寿的〔泣颜回〕：

泣 颜 回

陈官捧口述
魏朝国记谱

2/4

6 i 6 5 | 3 5 i 7 | 6 - | i 6 i | 5 5 | 3 5 | 6 i 6 53 |

2 3 2 | 2 1 3 2 | 3 3 ‖: 3 5 3 | 2 2 | 2 3 5 6 | 3 3 |

3 5 3 | 2 2 | 2 3 5 6 | 3 5 3 2 | 1 2 1 | 1 i | 6 5 6 |

6 i | i 3 | 5 3 5 | 6 i 6 53 | 2 3 2 | 2 1 3 2 | 3 3 :‖

用于升堂的〔小过堂〕：

小 过 堂

1/4

陈官捧口述
魏朝国记谱

5 | 6 i | 5 | 3 5 | 5 i | 6 5 | 3 2 | 5 32 | 6 5 |

5 6 | 32 1 | 1 | i 6 | 6 5 | 3 2 | 5 32 | 1 | 2 |

1 | 2 | 1 | 6 | 5 | 6 i | 5 3 | 2 | 3 |

3 | 6 | i | 5 | 3 2 | 5 3 | 5 i | 6 i | 6 i |

2 3 | 2 3 | 1 2 | 1 2 | 3 5 | 5 6 | 32 1 | 1 | 2 1 | 2 1 ‖

用于操练或统兵等的〔操演吹〕：

操 演 吹

2/4

陈官捧口述
魏朝国记谱

5 3 2 3 | 5 6 5 | 5 32 1 1 | 2· 3 | 5 6 1 | 5· 6 | 1 6 1 3 |

2 - | 1 2 3 5 | 2 3 1 | 6 2 7 6 | 5 - | 2 3 2 6 | 1 - |

2 3 2 6 | 1 - | 6 1 2 3 | 1 2 7 6 | 5· 6 | 5 - ‖

乐队以锣鼓为主，至今还保留“锣鼓吹”的原始形式。演奏员五人，除伴奏外，还要帮腔。鼓师和头把（主要掌唢呐）的地位特殊，与演员中的大花、正旦、正生并列一流。按传统习惯，用餐时须让教师盛第一碗，头把盛第二碗，乐师之尊可见。

传统乐器有鼓板、冬板、小堂鼓、大锣、小锣、小钹等打击乐器，大唢呐、小唢呐等吹奏乐器。不用弦乐器。清末以后，个别剧目的某些特殊场面曾采用二胡、笛子等乐器，但对乐队的发展，不曾起作用。

词明戏音乐　词明戏音乐属高腔腔系。明末由江、浙传入福建的平潭、福清、长乐等地，在流传过程中吸收了当地的民谣、山歌、小调等民间音乐和平讲戏、徽班的部分音乐，组成了词明戏的音乐。

词明戏的唱腔属曲牌体。现存曲牌有二百三十多支，绝大多数曲牌一直沿用南、北曲牌名。按语言、音韵分为用“官话”演唱的“正字腔”和用方言演唱的“白字腔”两种类型。

正字腔，又有“水调”、“阔调”、“北调”之分：水调，现存曲牌一百多支，多属南曲。旋律多级进和小跳进，节奏徐缓、自由，常有拖腔乐句。“起调”（曲首）多散板或自由节奏；“毕曲”（曲尾）多下行旋律。为生、旦的主要唱腔。善于表现悲怨、忧思复杂情绪的有〔一封书〕、〔四朝元〕等；善于表现欢畅、愉悦情感的有〔皂罗袍〕、〔清江引〕等。例如：

一　封　书

（《孝妇求棺》李氏〔旦〕唱腔）

吴孝英演唱
陈循灿记谱

1＝C $\frac{2}{4}$

（♩＝68）

陈家女　李氏妻，不幸良人（帮）不幸良人早　别

离。（唱）家贫穷婆老衰，纺织供婆食与

衣。岂知逼着饥荒岁，不幸　婆婆（帮）不幸

6 6 6 i | 6 5 35 | 32 1 2 | 45 6 6 54 | 5 - | 6 4 5 |
婆婆 一命 危。(唱)告慈 悲

4 5 2 2 | 6 4 5 5 | 4 5 2 3 | i 6 6 | i 6 6 6 | 6 4 5· 3 | 2 - ‖
发 善 心，周济 扶持 急 难 时，(帮)周 济 扶 持 急难 时。

皂 罗 袍

（《金兰结契》〔生〕唱腔）

1＝C $\frac{1}{4}$

吴孝英演唱
陈循灿记谱

6 5 6 | i | i | 3 6 | 6 5 | 6 i | 5 | 3 2 2 | 2 6 | 0 2 7 6 |
何 幸 今生 相 遇，论人情 竟合 心

5 | 0 i 6 5 | i 5 | 0 i 6 5 | 3 5 | 0 2 2 | 3 2 | 6 6 i | 2 | 6 5 i |
知。 两人 同拜 玉交 枝， 他年 莫负 金兰 契。云龙 风

6 65 | 3 5 2 | 3 | 6 5 i | 6 65 | 3 5 1 | 2 2 3 | 1 1 | 6 i 5 7 | 6 ‖
虎 际会明 时。相投鱼 水， 际遇良 辰，革袍 恋恋 情 难 弃。

常用曲牌有〔泣颜回〕、〔一封书〕、〔风入松〕、〔驻云飞〕、〔黄莺儿〕、〔驻马听〕、〔四朝元〕、〔清江引〕、〔皂罗袍〕、〔鳌头金翅〕、〔浪淘沙〕等。阔调，现存曲牌三十多支，多属北曲。唱腔粗犷奔放、高亢激越，善于表现威武、豪迈情绪。有〔端正好〕、〔叨叨令〕等。多为大花、武生的唱腔。例如：

端 正 好

（《白猿开道》白猿〔净〕唱腔）

1＝F $\frac{2}{4}$

吴孝英演唱
陈循灿记谱

（♩＝76）

) 0 (| 6 5 5 3 | 2 2 6 1 | 2 - |) 0 (|
(白)俺才离了碧云窝，(介)(唱)早 来到 红尘 道， (介)(白)放开了胸内胆，(介)

2· 3 5653 | 2 1 2 | 6 0 2 | 1216 5· 3 | 5 - |

(帮)竖 起 顶 头 毛。

5 3 5 3 3 5 | 3 5 3 | 5 - | 5· 2 | 3 0 5 3 2 |

(唱)喊一声 惊动了 天 花 乱 落，(【长锤】略) 顿 一 脚

1 2 1 | 2 2 2 5 3 | 0 2 2 6 | 5· 3 5 ‖

(帮) 震动了 地覆 天 摇。

叨 叨 令

(《白猿开道》白猿[净]唱腔)

吴孝英演唱
陈循灿记谱

1＝F $\frac{2}{4}$

(♩＝76)

5· 3 5 | 6 6 1 6 6 1 | 6 1 5 | 6 - |)0(| 5 3 2 2 |

我 要 将 三百里 火焰山 焰 威 灭 了，(白)我再将三百里阔沙河 (介)(帮) 填满 坑沟

5 3 5 0 2 | 2 - | (介) | 6 1 6 1 6 | 6 0 6 | 6 - | (介) |

填满 坑 沟。 (唱) 且将 林木 都 砍 倒，

5· 2 | 3 0532 | 1 2 1 | 5 3 5 0 2 | 2· 6 5 | 6 6 1 6 1 6 1 |

开 成 了 (帮) 大路 迢 迢。 (唱) 使他们 一头经来

6 1 5 6 | 5· 2 | 3 0532 | 1 2 1 | 5 3 5 0 2 | 2 6 5· 3 |

一 头 母， 那 担 儿 (帮) 可以 横 挑，

5 6 6 1 | 6 6 1 6 | 6 1 5 1 |)0(| 0 2 6 |

(唱) 我只得 做一场 也 么 哥。 (白) 山神、土地你二人听着 (唱) 呼 号，

5· 3 5 | 6· 6 1 | 6 6 1 6 6 1 | 61 5 6 | 3 2 5 |

山 神 遇山魈 把铁绳 练 着， 土 地

6616 6 6 1 | 6 1 5 6 | 3· 3 5 | 6 6 1 6 6 1 | 6 1 5 6 |

遇魍魉 把铁纽 拴 着，待白 猿 一路上 将他 都尽 剿。

)0(| (介) | 5 3 5 5 3 | 0 2 2 6 | 5·3 5 ‖

（白）任他们铜肝铁胆，（帮）管叫他 火灭 烟 消。

常用曲牌有〔红衲袄〕、〔山坡羊〕、〔端正好〕、〔叨叨令〕、〔斗鹌鹑〕、〔倘秀才〕、〔寄生草〕、〔鹊踏枝〕等。北调，有五十多支曲牌，南、北曲兼有，抒情、叙事均可适用。多用于小生、小旦等正面人物的怀古、思乡等抒怀场面。如〔新水令〕、〔雁儿落〕等。例如：

新水令

（《经商》罗卜〔生〕唱腔）

1=C $\frac{2}{4}$

吴孝英演唱
陈循灿记谱

6· i 5 6 | i - | i 6 | 3 - | 6· i 5 6 | 3 - |

绿 荫 冉 冉 （帮）露

5 1 2 | 5 4 3 | i 6 | 56 5 3 | 2 3 5 6 5 | 3 - |

漫 漫，（唱）听 （鸟叫） 枝 头

5 6 i 6 | 6 5 4 5 | 3 - | 3 23 1 2 | 5 3532 | 12 1 0321 |

黄 鹂 （帮）声 唤。

61 5 6 | i i 6 | 56 5 3 | i 6 5 | 3· 3 1 | 5· 4 |

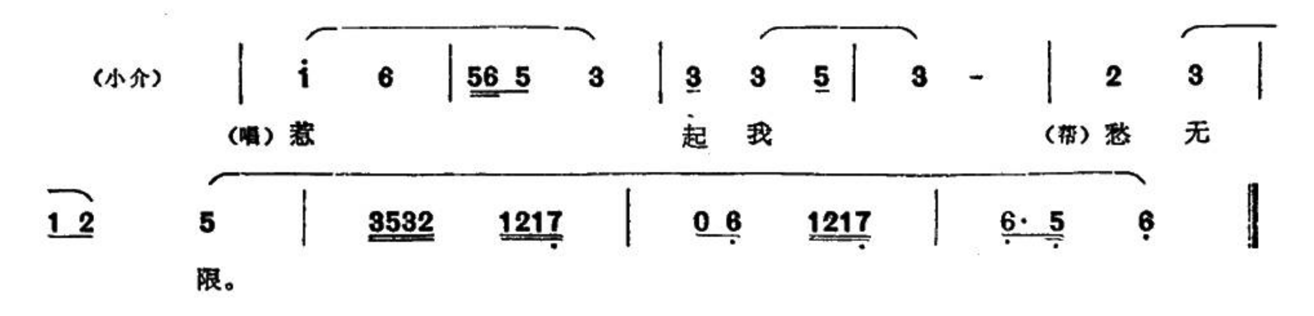
（唱）榴 花 熏 眼媚，

3 - | 2 32 1 2 | 1 6 | 3 23 1 6 | 5 6 1 | 1 2 1 6 |

梅 子 （帮）沾 牙 酸。

5 6 5 | 5 6,5 3 | 3 23 1 65 | 1 - | 5 5 i 17 | 6 - |

（唱）回 首 家 山，（帮）回首 家 山，



常用曲牌有〔懒画眉〕、〔桂枝香〕、〔章台柳〕、〔耍孩儿〕、〔新水令〕、〔雁儿落〕、〔叹四季〕、〔锁南枝〕等。

白字腔，即“白字”或谓“白字调”，系吸收当地民谣、山歌、小调等民间音乐和平讲戏、闽剧的唱腔衍变而成。旋律优美、节奏鲜明。多用于叙事，亦可抒情。喜、怒、哀、乐均能体现。为生、旦、净、丑各行所通用。常用曲牌有〔太平歌〕、〔五更子〕、〔秋儿歌〕、〔赏宫花〕、〔油葫芦〕、〔忆多娇〕等。例如：

太平歌

（《陈靖姑》陈靖姑〔旦〕唱腔）

吴孝英演唱
陈循灿记谱

1＝C $\frac{2}{4}$

（♩＝72）

3 3 2 3 | 1 65 1·2 | 3·2 3 | 3 2 3 1 1 1 | 0321 6·1 |

这 诸 娘① 想 欺 负， 既 是 出路人 都

6545 6 0 | 1 1 2 | 3 32 3 23 | 1 6 5 | 6 (小介) |

艰 苦。 天 色 黄 昏无处 相 投 宿，

3 23 1·2 | 12 1 6 5 | 65 6 0321 | 2 32 6 1 | 6 － ‖

人投 人 处 (帮)鸟 投 林。

板式分为散板、缓板（慢速的$\frac{2}{4}$拍）、紧板和暂板四种（紧板与暂板均为$\frac{1}{4}$拍的无眼板）。唱腔的词格多为长短句，曲韵为中州韵。语言有二：用“官话”演唱，与普通话同；用方言唱，与福州话同。早期的演唱形式基本保留了“一人启口，数人接腔”和“不被管弦，锣鼓助节”的特点。然其帮腔却没有一定格式，一般多在一句或一段的最后三个字帮唱，而

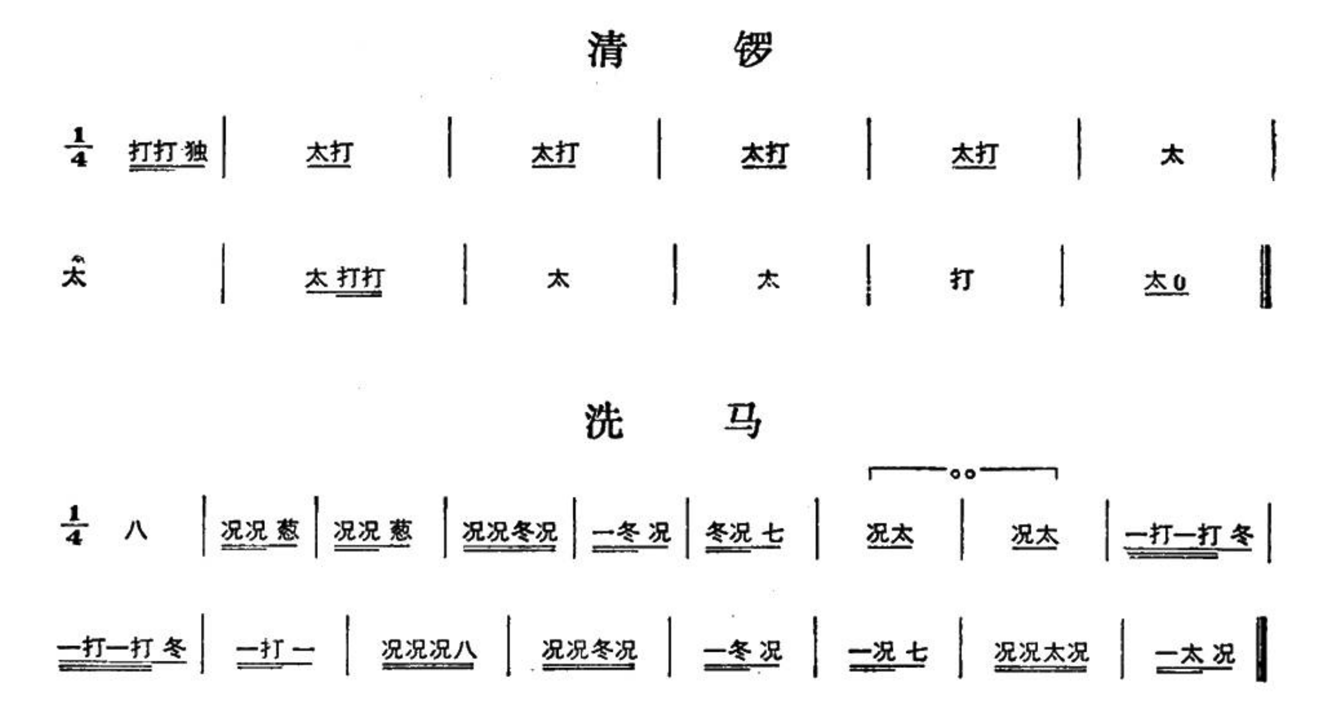
---

① 诸娘——女人。

且曲尾常重复最后一句唱腔，并带有拖腔性质。重复句多由演员与帮腔者齐唱以终曲调。辛亥革命后，受闽剧和京剧的影响，逐渐吸收了丝竹乐器，但仍保留锣鼓助节和帮腔形式。

词明戏的伴奏音乐包括锣鼓经和唢呐吹牌两个部分。

锣鼓经，是词明戏伴奏音乐的主要组成部分。现存锣鼓经六十多套，按用途分为科介锣鼓、唱腔锣鼓、场面锣鼓和曲牌锣鼓四类。科介锣鼓，多用于人物的上、下场和配合表演动作，有〔清锣〕、〔坠锣〕、〔洗马〕、〔冷锣〕等。例如：



唱腔锣鼓，起引唱、过门、收尾等作用，多用于唱腔的前、中、后之处。有〔走马箭〕、〔倒板头〕，用于引唱。例如：

走 马 箭

1/4 确打 | 打打打打 ‖

〔夹板小介〕、〔夹板大介〕，用于过门。例如：

夹 板（小介）

1/4 确打0 | 太·独 | 来太 | 确太 | 来太确打 | 太 | 确·打 | 确太 ‖

〔缓长锤〕、〔紧长锤〕，用于收尾。例如：

缓 长 锤

1/4 嘟 | 况打打 | 慈打打 | 况打打 | 慈 | 况 | 况 | 况 | 独 ‖

场面锣鼓，用于发兵、排阵等场面和渲染舞台气氛。如武场发兵用〔讨阵〕、〔问排〕等；出台、起介用〔紧加官〕、〔四边静〕等；悲伤用〔叫介〕；动物出场用〔狮鼓〕；起大风用〔乱锤〕。例如：

乱 锤

1/4 打嘟· | 打嘟· | 打打 | 况太况太 | 打打况 ‖

曲牌锣鼓，为唢呐吹牌中所用的鼓点。如〔黄龙虎〕中的锣鼓：

黄 龙 虎

1＝F 2/4

0 23 | 2· 3 1 21 | 6 5· | 0 2 3 2 | 5· 3 23 2 | 0 3 2 5 |

1 - | 匡· 台 匡台 | 七匡 台台 台 | 匡匡令匡 七达 匡 | 0 匡 七 0 | 0 2 1 6 |

5· 6 56 5 | 0 6 5 6 | 1· 5 16 1 | 0 2 3 2 | 1 21 6 5· | 0 2 3 2 |

5· 3 23 2 | 0 3 2 5 | 1 - | 匡台 匡台 | 七匡 台台 台 | 匡匡令匡 七达 匡 |

0 匡 七 0 | 0 2 1 6 | 5· 6 56 5 | 0 6 5· 6 | 1· 6 16 1 | 0 2 3 2 |

5 2 0 | 5· 3 23 2 | 0 3 2 5 | 1 - ‖: 匡 台台 | 七台 七台 :‖ 匡 七 0 |

6561 5· 6 | 2321 6· 5 | 2321 2 6 5 | 23 2 2 5 | 0 6 0 1 21 | 6 5 3 5 | 65 2 1 ‖

锣鼓字谱说明：

独	单箸轻击清鼓。
打、达	单箸重击清鼓。
嘟	双箸连击清鼓。
八	双箸同时轻击清鼓。
冬	堂鼓重击。
况、匡	大锣重击。
太、台	小锣重击。
来	小锣轻击。
葱	大钹重击。
七	小钹重击。
确	板重击。
一	板轻击。

唢呐吹牌，词明戏的吹牌多来自徽、昆，约于清末民初开始使用，现有曲牌二十支左右。多用于帝王将相、文武官员的出入场、迎送、礼宴、升堂等场面。常用曲牌有〔风入松〕、〔清板〕、〔步步娇〕、〔千秋岁〕等。例如：

千 秋 岁

1＝C

2/4 i 6· | 2 3 2 | 6 i 6 i | 5 6 i | 1/4 6 | 2/4 0 1 2 | 3 3 2 |

3 1 2 | 3 5· 3 | 2 5 3 | 5· 3 2 5 | 3 5 2 | 3 5 2 | 3 1 2 |

1/4 3 | 2/4 i 6 6 i | 5 6 i | 6 - | 1 2 | 1 2 5 | 3 - ‖

词明戏的传统乐队由五人组成，各司一件打击乐器：清鼓（指挥）、大锣、小锣、大钹、

小钹各一人。清末增加吹手一人，掌唢呐或笛子。辛亥革命后，加进了二胡、三弦、京胡等丝弦乐器，扩大了乐队编制，成为吹、弹、拉、打各种乐器齐备的小型戏曲乐队。

平讲戏音乐 源于闽东、闽北的民间歌谣，并在民间歌谣基础上兼收弋阳腔、乱弹和闽剧中的逗腔、洋歌等腔调，逐渐形成富有地方色彩的平讲戏音乐。

平讲戏唱腔分平讲、江湖、小调和杂腔四种。

平讲，是平讲戏的主要唱腔。其特点是曲调与语言结合紧密，演唱平白如话。有帮腔（多帮句末的二、三个字），其旋律的跳进（八度和下行五度或四度的模进）别具一格。唱腔旋律以五声音阶为基础，偶有变宫、清角。调式有羽调式、徵调式、商调式三种。板式只有一眼板（$\frac{2}{4}$拍）和散板两种。唱散板时不用弦管伴奏，仅用“刀鞘板”（状如柴刀鞘的一种木板）敲节拍和过门。平讲唱腔又分“柴牌”和“诉牌”两类。柴牌类有〔慢板柴牌〕、〔平板柴牌〕、〔急板柴牌〕、〔长尾柴牌〕四种。例如：

慢板柴牌

（《八宝带》刘文锡〔老生〕唱腔）

黄则任演唱
黄光裕记谱

1＝G

慢速

サ 5 6 53 32 1·2 3 2 17 6 | 63 5 53 0 13
沉 香 命 （啊） 我儿 （啰） 年幼

2·7 61 15 65 6 6 | 33 3 2 26 557 6 |
（啊） 怎（啊） 知（啊） （帮） 当（啊） 年事？ （啊

6 6·536 5 5 5 5 6 | 6 65 53 20 63 36 53
哎 啊） （唱）为 父 带你 花 园

6 5 3 1 | 66 63 56 5 3 12 2 72 6 65 6 6 |
内， 说出（吧） 当初 苦（啊） 情（啊）。 （帮）

12 23 32 1 16 5 5 6 | 3·6 63 65 53 20 |
你（啊） 且听 （啊）， （唱）为 （啊） 父

家住（哎）牛（啊）州（啊）（帮）三（啊）阳县，（啊

哎 啊）（唱）姓（啊）刘 名文（哪）

锡（啊）（帮）字表（啰）林章（哪 啊）。

平板柴牌

（《赠三宝》小二妻[旦]唱腔）

1=G

叶齐康演唱
黄光裕记谱

中速

但（啊）不知 他是（啊）前（啊）朝（啊）（帮）什么（哩）

故事？（啊 哟 哟）（唱）快（啰）把（啦）

奴（啊）身（啊）（帮）说（啊）分明（啊）。

急板柴牌

（《玉宝带》韩必泰[生]唱腔）

1=G

张美英演唱
潘光位 潘家笛帮腔
黄光裕记谱

快速 轻快

听得 店家 言来（啊）（帮）说此 话（啊 啊），

原速 较快 原速

3 3 2 1 2 | 5 5 6 3 3 2 |)0(| 3 1 2·1

(唱)魂 飞 魄 散（帮）不(啊) 在 怀（啊）。（白）哎呀，拐子狗才，（唱）你 今

较快 原速

2 6 6 6 6 6 5 | 6 6 1 5 3 2 |

拐我 银两 不知 （啊）（帮）那 紧 要 （啊 啊），

原速 较快

1 2 6 6 6 6 6 | 5 5 6 3 3 2 ‖

（唱）害得 我 功名 二字 （帮）不 能 出 头 （啊）。

长尾柴牌

（《断桥》白素贞〔旦〕唱腔）

1=G 2/4

郭翠玉演唱
徐邦梁 孙允宽帮腔
黄光裕记谱

中速

5 5 3 3 | 3 2 2 | 3 2 1 | 6 6 | 5· 6 | 5 6 5 | 3 5 1 2 | 3 2 2 |

可恨 法海（啊） （帮）太 残 暴 （啊）， （唱）手执 屠刀（啊）

（过门加唢呐伴奏）

2·3 1 1 | 1 5 6 | (6·1 6 5 | 4 5 | 3·5 3 1 | 2 1 2 | 6 1 4 5 | 6 －) ‖

（帮）念 弥陀 （啊）。

这些曲牌均由不同的调式、速度以及旋法，产生不同的艺术效果。其中〔长尾柴牌〕结构方整，单曲反复演唱，间以唢呐奏长过门，适用于追赶、奔逃等场面和大动作的表演。其余三种均系散板，节奏自由，旋律可依据唱词情绪的要求而变动。帮腔部分还可根据演员的音域转调。例如：

在此花园来唱道

（《双绫帕》祝云官〔生〕唱腔）

1=G

张美英演唱
潘家笛帮腔
黄光裕记谱

【柴牌】中速 转1=D（前6=后2）

サ 1·2 3 3 2·1 6 | 1 6 5 6 7 6 6 3 3 2 16 6 6 7

在 （呀） 此 花 园 （帮）来 （哩） 唱道，

转 1 ＝G（前 5 ＝后 2） 转1＝D（前 6 ＝后 2）

（啊 啊）（唱）且 听 寒（啊） 生 （帮）言 （啰 哩）

【诉叠】
转 1 ＝G（前 5 ＝后 2）

道情 （啊）。 （唱）家 住 浙 江 杭州 府，

钱 塘 县 内 祝 家 门。 （扎打 扎 扎打 扎扎打 扎打 扎）

公 公① 祝海 春， 娶 过 婆 婆② 进度 老 安 人。 （过门略）

生 下 奴 父 祝元 海， 娶 过 奴 娘 韩 氏 身。

（过门略） 十 六 年 前 奴父 往京 都 求功 名，蒙天 佑，中魁 名，

奉 旨 参 拜 王 云 陈奸 臣。 （过门略） 恨 杀 奸 臣

太不 仁， 把奴 父 家 书 改 作（吧）离书 回。 （过门略）

堂 上 公 婆 不见 离书 犹则 可， 见离 书 双 双 气

死（吧）在高 堂。 （过门略） 怎 奈 家道 贫， 缺 少 棺 木 共衣

---

① 公公——祖父。
② 婆婆——祖母。

5 | (过门略) | 5 6 0 3 1 2 1 2 6 0 | 2 2 7 6·5 5 3

衿。 小生出世三旦后， 乳名叫做

5676 5 | (过门略) | 5 6 0 3 1 2·2 7 6 1 0 | 2 2 7 6·5

祝云 官。 奴娘想起(吧)无何奈， 抱往长

5 3 6 3 5676 5 | (过门略) | 5·6 1 3 1 2 1 2 2 6 1 0 |

街 插草 去卖 身。 也(吧)是李 家 养母 行良 善，

2 2 7 6·5 5 3 5676 5 | (过门略) | 5 6 0 3 1 2 1 2 6 0 |

拾下小生为螟 蛉。 相赠 白金三十 两，

2 2 7 6·5 5 3 5676 5 | (过门略) | 5 6 0 3 1 2 1 2 6 0 |

埋葬公婆上山 林。 奴娘 埋 葬 全以 后，

【柴牌】

2 2 7 6·5 5 3 3 3 6 6 5676 5 | (过门略) | 1·2 1 2 2·1 6 0 |

往到京都寻讨 奴父 会相 逢。 赶(啊)到

转 1＝D(前 6＝后 2)　　转 1＝G(前 5＝后 2)

1 6 5 6 7 6 6 | 3 3 2 16 2 67 6 6 6 5 | 1·2 1 2

旅(啊)店 (帮)会(哩) 过父，(啊 啊) (唱)但 (啊)

转 1＝D(前 6＝后 2)

2 7 6 0 | 1 3 3 2 1 6 5 6 7 6 | 2 3 3·2 2 2 1 6 5 ‖

不知 奴娘 生(啊)死 (帮)在(啰 哩)何方? (啊)

这类曲牌多与〔诉叠〕联串使用，也可单曲反复演唱，是各行当的通用唱腔。诉牌类，有〔诉叠〕和〔慢板诉牌〕两种，均由〔柴牌〕派生而来。〔诉叠〕多与各种〔柴牌〕联串使用(见上例)，故又称〔柴牌叠〕。全曲仅上下两句，可按需要多次反复。节奏自由，旋律还可根据唱词的感情和字数，作相应的增腔或减腔。是叙事、抒情等大段唱腔的常用曲牌。〔慢板诉牌〕虽有一定的节拍(多为无眼板，一拍子)，但结构并不严谨，唱腔亦可按词格变化而增减，或加“哭头”。适用于哭诉、哀求等场面。例如：

慢 板 诉 牌

（《赠金钗》黄桂英〔旦〕唱腔）

王允明传授
张树冬记谱

1=G 2/4

慢速

5 1 ⁶5 | 2 2 1 | 1 5 5 | ⁵5 - | 1 1 6 6 1 | 1 ⁶1 6 1 |
想当 年 李 公 在 朝 为 官， 爹爹你 与他 交 谊 甚

5 - | 2 5 6 | 2· 1 1· 6 | 5 - | 1 1 5 6 | 1 5 6 6 |
深。 既 然 两 相 愿（啊）， 指腹 为婚 结朱 陈（吧）。

3· 3 2 | 1· 216 5· 6 | 56 7 6 | （大多 大多 | 仓 才 | 仓才 七才 |
（帮）爹（啰）！ 〔慢转脚跟步走向爹爹。

仓 打0）| 5 6 | 2 2 1 5 | 6 0 | 1 5 1 1 | 6 1 ⁶5 |
（唱）只 因 李生 卖 水， 背盟 退婚 理不 应。

2 2 1 1 | 1 5 6 | 2 1 1 61 1 6 ⁶5 | ⁶1 1 5 6 | 6 7 6 |
想他 家虽 寒 贫， 却是 有志 之 人。 他日 蟾宫 折 桂，

2 1 6 1 | 1 5 6 6 | 3· 3 2 | 1·216 5· 6 | 56 7 6 | （大多 大多 |
衣锦 还乡 耀门 庭（吧）。（帮）爹（啰）！ 〔慢脚跟步走向爹爹。

仓 才 | 仓才 七才 | 仓 0）| 3· 3 2 | 1· 216 ⁶5 | 2 2 3 3 |
（唱）今（哪） 日（帮）万望 爹爹

³2 - | 1 1 1· 6 | 5 - | 6 - ‖
（啰） 留 情（啊）。

"哭头"有"三十六哭头"之说，然大都失传，所存无几。

江湖，是仅次于"平讲"的主要唱腔。常用的曲牌有〔南柯调〕、〔南柯叠〕、〔平板诉

牌〕、〔紧板〕等。〔南柯调〕，一眼板结合散板。用唢呐伴奏的帮腔很有剧种特色。多与〔南柯叠〕联串使用，也可单曲演唱。适用于悲惨、惊慌的场面。例如：

莫嫌奴香残酒冷

（《双玉杯》王氏〔旦〕唱腔）

黄则任演唱
黄光裕记谱

1＝G

【南柯叠】

（哎） 奴的大哥， 莫嫌（么）奴（啊）

中速

香残（么） 酒（啊） 冷（啊） （嗳） （帮）心（么）

敬（哎） 意，（嗳 嗳 哎 嗳 嗳）

（唱）奴（啊）家（嗳） 言 来 （呀 嗳）

（帮）大（呀）哥（吧）且吧） 听。（嗳 嗳 嗳 哎

嗳 哎 嗳）

【南柯叠】

（唱）只见 大哥 貌（啊） 堂堂，

工夫 做出（啊） 心（吗） 刚 强。 一人 做事（呀）一人 当（么）， 大 哥，

【南柯叠】

何用 攀害 奴（啊）的 公？ 奴的 公（啊） 与大哥 二人

5 6 5 5 | 6· 1 23 5 | 2/4 3 3 5 32 1 | 3 2 2165 | 1· 2 12 1 | 0 6 5 6 |
齐绑（啊 嗳） （帮）法（多） 场（哎） 上，（嗳 哎

3· 2 16 2 | 0 1 6165 | 5356 1216 | 5 61 5 35 | 6 0 | サ 5 3 3 5
哎 嗳 嗳） （唱）午 时 三 刻

335 3 2 1 7 5 6 0 | 6 5 3 2 1· 7 1 6 5 6· 5 6· 5 5
开刀 斩（么）， 大 哥， 难道 能免（哪）大 哥 （啊

6· 1 23 5 | 2/4 5· 6 1 1 6 | 6 6 6523 | 5 65 6 | 6 3 21 6 |
嗳） （帮）刀 下（呀） 亦（啊） 亡？（嗳 嗳

5653 56 5 | 0 56 1· 2 | 6· 1 6 5 | 3· 2 1612 | 3 - ‖
嗳 嗳）

附注：帮腔系用唢呐伴奏。

〔南柯叠〕为散板，上下句结构。上句落"6"音，下句落音视唱词的韵脚而定，多落6、5、3等音。可无定次反复，联串于两支〔南柯调〕之间。〔平板诉牌〕为羽调式。一眼板（$\frac{2}{4}$拍）。多为单曲反复演唱。适用于大段叙述。例如：

平 板 诉 牌

（《赠玉搭》方卿〔生〕唱腔）

1=G $\frac{2}{4}$

潘光位演唱
黄光裕记谱

中速

5 5 5 6 | 1 1 7 | 6 6 1 | 5 6 5 | 5 3 5 | 5 0 |
早（啊）不 到 来 迟（呀）不 到。 偏（啊）遇

3 3 2 | 5 5 3 | 2 3 1 | 5 5 | 6 (6 7 | 5 6 7 5 |
姑（啊） 爹（哟） 庆 贺 千 秋。

6 6 6 7 | 5 6 7 2 | 7 6 5 7 | 7 6 5 | 6 5 6 | 5 0) |

5 5 5 6 | 1 1 1 61 | 2 2 0 | 6 6 1 | 5 6 5 | 5 3 5 |
本当(啊) 进府(啊) 姑 孙 同(啊)相 会(啊), 怎(啊)奈

0 2 2 | 2 1 2 6 | 6 1 5 | 6 5 5 3 | 5 0 |
衣衫 (啊) 多(啊) 褴 褛 (啊), 败(啊) 坏

3 3 2 | 5 5 3 | 2 3 1 | 5 5 | 6 0 ‖
姑(啊) 父 (啊) 其 (啊) 门 风。

〔平板诉牌〕可增腔减字,也可为推紧节奏而用简短的打击乐代替过门,如"2 3 1 | 5 5 | 6 多多 |台台 |"。〔紧板〕为徵调式,节拍为散板。原为旦脚用于情绪低沉,动作缓慢的表演;但若加以压缩,紧拉慢唱,则可不拘行当而运用于紧张、激情的场面。例如:

紧 板

(《双封侯》蓝贵花〔旦〕唱腔)

程秀明演唱
黄光裕记谱

1=G

快速

サ 3 3 6 6 5 6 5 5(3 2 5 3 5) ¦ 5 6 5 3 1 2 2 3 3(5
肩 挑 水 桶(啊) 哀(呀) 哀 哭(啊),

2 5 3 5 2 5 3 5 2 3 5 1 6 1 2) ¦ 5 5 2 3 2 6 1 1 6 6
往 到 河 边(啊) 泪 悲 滚

5 5(1 6 1 5 1 6 1 5 6 5 6) ¦ 5 1 2 2 (3 2) 5 1 2
(啊)。 爹 啊! 你 在 边

2 (3 2) ¦ 5 6 5 3 1 2 2 3 3 (2 5 3 5 2 5 3 5 2 3
关 怎(啊) 知 晓(啊),

2 1 6 1 2 3 2) ¦ 5 5 5 2 3 2 6 1 1 6
怎 晓 得 妻 女 (啊) 受 苦

6 5 5 (6 51 61 56 56) | 5 1 2 2 (3 23 2)
辛（啊）。 水桶放在

5 65 3 1 2 2 3 3 (25 35 25 35 23 21 6 1 23 2)
河（啊） 边口（啊），

渐慢
6 1 6 1 5 (6 5) | 3 1 2 23 1
等候来时（啊） 再主张（哪）。

此外，平讲戏每戏必唱一曲〔四平仔〕（四平戏曲牌之一），以示继承江湖班唱腔，不忘师承之义。

小调，即经过方言化的外来民歌。情调与“平讲”、“江湖”截然不同，多用于歌舞场面或戏中的表演场面等。常用的曲牌有〔琵琶调〕、〔采茶调〕、〔十不亲〕、〔游春〕、〔看花〕、〔打花鼓〕等。其中较为常用的〔琵琶调〕因加“哭头”与帮腔，并缀以“叠板”，也称〔琵琶叠〕，情趣迥然异于其他小调。此曲中十度跳进的高腔“哭头”独具特色。例如：

琵琶调

（《赠金钗》兰梅〔小旦〕唱腔）

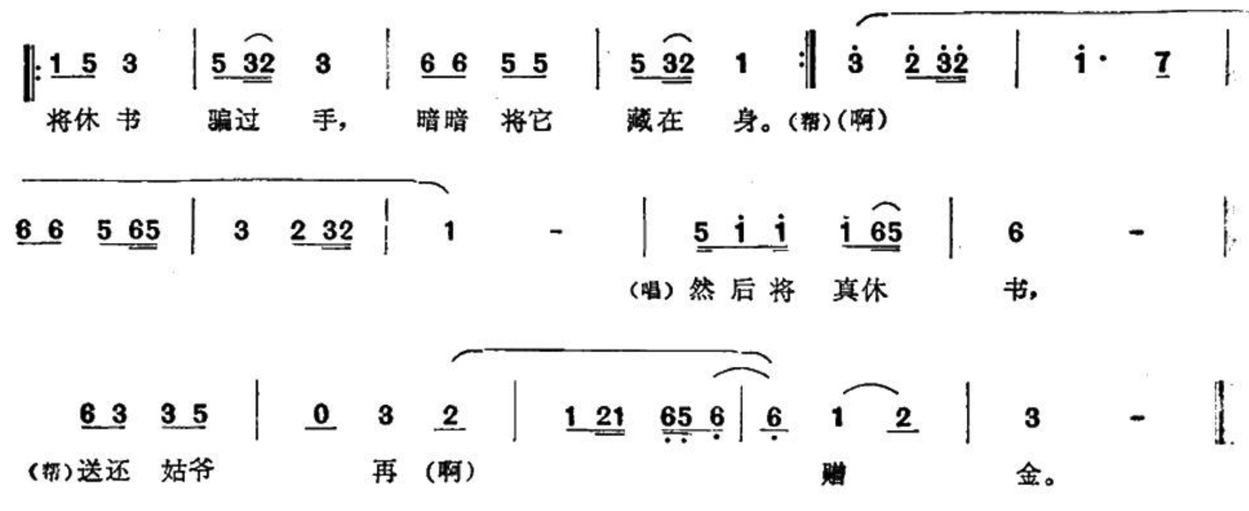
1=D 2/4

郭翠玉演唱
张树冬记谱

中速
51 6 | 55 6 | 52 3· 2 | 12 3 | 5 53 61 5 | 5 52 3 |
奴与你 下绣楼， 请老爷 问分明， 方才听得 西廊下，

6 65 5 5 | 53 32 | 1 21 65 6 | 0 1 2 | 3· (2 35 | 6 1 6165 |
（帮）吵吵闹闹为（啊） 何 因？

3 32 1232 | 3 -) | 1 16 56 1 | 6 - | 6 65 35 | 3 56 1 |
（唱）老爷若说 出， 小姐你就 假赞 成。



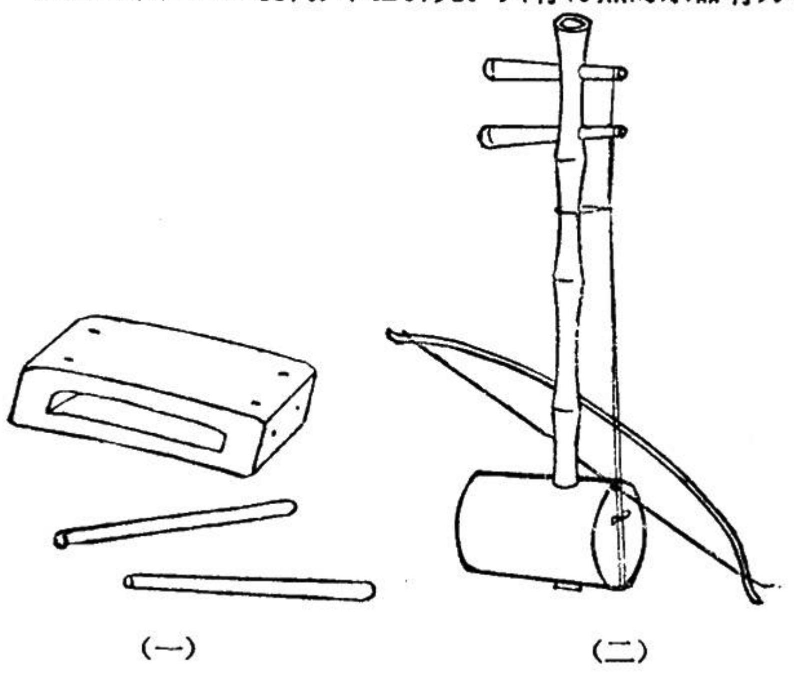
（第19至22小节可无定反复。本例唱词从略。正文帮腔加唢呐伴奏。）

杂腔，这部分曲牌来自乱弹的有〔渔婆歌〕、〔八仙调〕、〔赏花调〕、〔纽丝〕、〔奈何调〕、〔横调〕、〔斜调〕等；来自逗腔的有〔花园调〕（又称〔唉调〕）、〔急板〕、〔倒板〕等；来自洋歌的有〔赏花〕、〔山坡羊〕、〔赶船歌〕等等。

平讲戏用作伴奏的吹牌、锣鼓经和少量文乐，均来自江湖班。使用方法与其他剧种大同小异。

乐队共六人，硬（打击乐）、软（管弦乐）各三人。分操刀鞘板、大锣、铙钹、京胡、毛胡（兼唢呐）、笛子（兼唢呐）等乐器。乐台设在舞台正中靠后壁处。硬、软分坐在一张条桌的左右两侧。乐队在担任伴奏的同时，还兼帮腔，鼓师领帮主调，其他人员（包括检场）帮衬字拖腔。

早期的乐器因陋就简，不甚讲究。具有特点的乐器有刀鞘板和毛胡。



（一）　　（二）

刀鞘板，早期以普通的柴刀鞘代替鼓板和单皮鼓来指挥舞台活动，长期沿用未改。后在木质和制作方面稍有改进。以硬木为体，形状仍沿柴刀鞘，两侧开长孔。使发出两种高低有别的声音，以示板眼（见图一）。

毛胡，以大毛竹为筒，小竹竿为杆，薄梧桐

板(代蛇皮)为面。这是早期自制的乐器,发音别致,音调较低,音色浑厚圆润,一直沿用(见上页图二)。

此外,平面低音锣和盘大蒂小的低音锣,也颇有本剧种的特色。

闽剧音乐 由“儒林”、“平讲”、“江湖”、“啰啰”等多种腔调融合而成,统称榕腔,具有鲜明的地方风格。

闽剧唱腔有逗腔、洋歌、江湖、小调、啰啰五个部分。音乐结构为板腔体、曲牌体和板腔、曲牌的综合体三种。旋律以五声音阶为基础,变宫(7)和清角(4)的出现,多属倚音、波音或经过音。主要调式有徵、羽、商三种,宫、角两种调式次之。唱词的句式以上下句为主,亦有长短句结构。曲韵属中州韵,用福州话演唱,其语言声调列表于下:

调类	平声		上声	去声		入声	
	阴平	阳平		阴去	阳去	阴入	阳入
调值	44	53	31	213	242	23	5
调号	˦˦	˥˧	˧˩	˨˩˧	˨˦˨	˨˧	˥
例字	机	其	纪	记	忌	吉	及

逗腔,出自儒家班,是闽剧唱腔的主体。音乐结构方整、严谨,包含有板腔体、曲牌体和板腔、曲牌综合体三种。句法酷似福州民间音乐“佛曲”、“十番”。旋律婉转优美、缠绵悱恻,风格高雅,带有官宦文人的气味。拖腔较多,以“呀、哎、衣”等字为衬,衬字可自成乐句。例如:

【宽板】“3 5 6 i 5 32 1· 2 35 2”
哎 呀 衣 呀 哎 衣

【水过浪】“0 2 1216 | 5 61 65 3 | 5 - ‖”
哎 衣 呀哎 衣呀 哎

句尾常有后台帮腔,称为“掏岭”,现多由唢呐、逗管、笛吹奏或由脚色自唱。逗腔歌唱性强,抒情、叙事均宜,为王侯将相才子佳人戏的常用唱腔。曲牌有〔急板〕、〔倒板〕、〔急板叠〕、〔诉牌叠〕、〔观容〕、〔观容吟〕、〔水过浪〕、〔宽板〕、〔宽板叠〕、〔宽板吟〕、〔泪透〕、〔自掏岭〕、〔板下闯〕十三支,俗称“十三腔”。十三支曲牌可归纳为急板和宽板两大类别,前七支为急板类,正调。例如:

急　　板

（《紫玉钗》黄衫客[生]唱腔）

1＝F $\frac{1}{4}$

王俊卿演唱
钟天骥记谱

（岭上韵）

3 2 12 | 3 3 | 32 7 | 3· 2 | 1· 2 | 12 3 | 0 12 | 3 6 |
急忙忙　催勒　（帮）青　骏　马，

5 32 | 1· 3 | 2 7 | 6· 2 | 7657 | 6 | 2 3 3 | 3 2 |
（唱）俺今番

（岭下韵）

1 61 | 2 | 32 1 | 2· 3 | 21 6 | 0 2 | 1561 | 5 ‖
可　比　（帮）古　押　衙。

倒　　板

（《苏三起解》苏三[旦]唱腔）

1＝F

郑英勋演唱
钟天骥记谱

サ（【倒板头介】）2 2 3 － 1 2 3 2 21 6 1 －（【一下锣介】）| 6 1 6 5·
可怜奴（呀）　缧　绁

6 5 3 2 － 1 6 56 7 6 －（【紧急风】转【五下锣】）| $\frac{1}{4}$ 2 5 5 | 3 2 |
羁　身，　望公差　缓步

2 3 | 32 1 | （3 1 | 2 35 | 21 6 | 0 2 | 1561 | 5） ‖
而行　（呀）。

水 过 浪

（《墦间祭》华周夫人[旦]唱腔）

郑英勋演唱
钟天骥记谱

1＝F $\frac{2}{4}$

1· 2 | 56 54 | 3 - | (32 53) | 212 32 | 1 6 |
妾 千 言 (噫① 衣)

6 - | 5 - | 53 2 | 2 12 | 53 21 | 6 - |
有 尽 (呀 噫 衣)

1· 2 | 53 2 | 2 21 | 6 6 1 | 21 2 | (05 35 |
愁 (呀)

23 21 | 65 61 | 25 35 | 21 61 | 2 53) | 21 2 |
难

2 5 | 32 12 | 3 - ‖: (32 35 | 23 5 | 45 43 |
尽，

23 5 | 25 35 | 27 6 | 72 76 | 57 6 :‖ 7 - |

7 - | 7 - | 7 2 | 67 65 | 35 76 | 5· 5 |

23 5) | 3 23 | 5 53 | 21 2 | 2 21 | 6 6 1 |
欲 把 牢 骚 (呀)

---

① 噫——读 e。

2 1 2 | (0 5 3 5 | 2 3 2 1 | 6 5 6 1 | 2 5 3 5 | 2 1 6 1 |

2 5 3) | 2 1 2 | 0 2 1 | 6 6 1 | 2 3 2 | 1 0 7 |
问 彼 苍。

6 5 6 | 0 2 | 1 2 1 6 | 5 6 1 | 6 5 3 | 5 - | 5 - ‖
(呀 哎 衣 呀 哎 衣 呀 哎)

选自《孟姜女》范杞梁唱段
（郑奕奏演唱）

【急板叠】

2/4 3 2 1 2 | 3 2 3 | 3 5 2 6 | 1 (6 1) |
总是 我 前 生 愆 过，

2 3 2 | 5 3 2 | 5 6 2 7 | 6 (5 6) | (下略)
致今 日 累 卿 受 殃。

诉 牌 叠

（《灵芝草》马杏杏[旦]唱腔）

郑英勋演唱
钟天骥记谱

1＝F 4/4

慢速

1 2 6 1 2 | 3· 2 1 2 3 (6 5 | 3 2 3 5) 3 2 21 6 |
叫 一 声 桂 官 夫

1· 6 5 6 1· (2 6561) | 3 0 6 1 2 | 3 32 1 2 3 (6 5 |
主， 又 连 叫 夫主

3 2 3 5) 3 2 1 | 2 7 6· (5 3 5 6) | 1 6 2 1 2 |
邝 郎。 望 老爷

暂留请坐，

听妾身细诉根源。

观　容

（《紫玉钗》霍母[老旦]唱腔）

1＝F $\frac{4}{4}$

陈翠兰演唱
黄勤灼记谱

慢速　伤感地

娘望汝耀门楣

（加唢呐）

（帮）光家梁，

（上韵过门）

（唱）又谁知倚婿为儿成画饼，倒作了断线风筝（哎衣呀哎衣）

(加唢呐)

2 1 2 2 3 5· i 6 5 | 5 32 1 61 2 3 21 6 | 1· 1 2 61 5 6 |

(帮)漂 泊 无 依。

(下韵过门)

(5356 1 2 6512 61 5 | 3235 6516 5· 6 5432 | 5· 6 1 5612 6535 |

2 13 2123 5165 4· 5 | 3561 5632 1 61 2346 | 3 23 5· 1 65 3512 3) |

1·2 3·212 3·2 3 | 53 2 2 23 5 5 32 | 3 2 1 1 2 3· 5 2 32 |

(唱)悔 当 初 肉 眼 无珠 空 错 认,

1 - 1· 6 2 1 | 1 16 5· 6 1 16 1 27 | 6 5 6 1 6 5 6156 |

(啊) 误 把 鸳鸯 谱 来

16 1 1(323 1276 56 1) | 1· 2 3 21 1612 3 | 6· 3 5 5 5 3 2 |

修。 可 怜 汝 病 骨 近来

3 2 1 1 2 3· 5 2326 | 1 - 1· 6 2 1 | 6· 1 5 6 1· 6 1 |

无 一 把, 哪 能

1· 6 5 6 1· 3 2 1 | 6 5 6 5 6 1 21 61 5 | 65 3 (3256 3532 12 3) |

支 架 许 多 愁。

1 12 3· 2 3212 3 | 3· 2 1612 3 | 3 32 1 5321 65 6 |

劝 吾 儿 暂 放 愁 怀 (呀)

(加唢呐)

6 56 1· 2 5356 72 6 | 3· 5 3 2321 65 1 | 1· 2 3253 2 1 2 2 3 |

(帮)自 保

5· i 6 5 3212 3 | (上韵过门，同前，略) | 1· 2 5 32 1612 3 |
重， (唱)但 望

6 5· 3 2· 345 3 2 | 3 2 1 1 2 3· 1 2 32 | 16 1 1 (323 1276 56 1) |
上苍 垂 怜 悯，

1· 2 8212 3· 2 6 1 | 5 3 2 3· 2 3 | 356 5 32 1 1 2 3 2 |
转 移 汝的 儿 夫 (噫 衣 哎 衣)

(加唢呐)
2 1 2 2 3 5· i 6 5 | 5 32 1 61 2 53 21 6 |
(帮)狠 毒 心

1· 7 61 5 6 | (6 1 5 6 3 5 2 3 | 5 - 0 0) ‖
肠。
(况 太 令况 太 况 令况 令令况 太 况 - 0 0)

选自《棠棣之花》聂母唱段
(潘奕搛演唱)

【观容吟】慢速
4/4 3 2 5 32 1612 3 | 2 5 3 2356 3 2 | 3 2 1 1 2 3 2 32 |
骂 声 奴才 好 生 大 胆，

16 1 1 (323 1276 56 1) | 2· 6 5· 6 2326 1 21 | 6 5 6 5 6 1 21 61 5 |
不 由 为 娘 怒 气 生

3 - - - | (下略)
嗔。

后六支为宽板类，反调。例如：

选自《紫玉钗》李益唱段
（杨淑英演唱）

【宽板】 中速

4/4 5·3 6 53 2312 3 | 5·235 6i 5 6· i 6 | 5 3 5 6 56532 12 3 |

整 顿 衣 冠 （呀 哎 衣 呀 哎）

（岭上韵）

6 5 6 i 6 5351 6532 | 5435 6i 5 62 i i561 | 5· i 6561 554 3565 |

（帮）来 丽 地，

32 3 （3256 3532 12 3） | 5·3 6 53 2312 3 | 5356 i 65 6·i65 3 |

（唱）见 一 路 衣 香

（岭下韵）

532 1235 2161 2 53 | 21 2 6 5612 3 | 12 3 2 3 1612 3523 |

扇 影 （哎 衣呀 哎）（帮）仕 女

532 1 61 21235 21 6 | 1 - - - | （下略）

如 云。

选自清唱曲
（杨粒俤演唱）

【宽板叠】（一）中速

2/4 6 i 5 3 | 6 3 5 | 5 65 32 1 | 2（61 2123） |

夫 唱 妇 随 多 恩 爱，

（036 5i35）

6 2 i 65 | 6 5 3 2 | 3235 6516 | 5 - | （下略）

情 投 意 合 永 相 亲。

选自《窦氏女》窦淑娇唱段

（杨粒佛演唱）

【宽板叠】（二）中速

サ 6 － 5 35 6 i6 5 － | 4/4 6 65 3 5 － | 3 53 2 3 5 5 |

因 那 日 南 生 躲

2（1 3 2 1 2） | 6· i 2 32 i 6 5 | 6 6 5 3 2 | 3· 2 3 5 6 2 i 6 |

雨， 感 爹 爹 款 待 意

5（2 3 5 5 i） | 6 i 6 5 3 | 6 i 6 5 － | 3 53 2 3 5 3 5 |

诚。 到 明 日 备 下 礼

2（1 3 2 1 2） | i 6 i6 5· 3 | 6 6 5 3 53 2 |

物， 登 门 酬 谢

3· 2 3 5 6 2 i 6 | 5 － － － | （下略）

主 人。

选自《紫玉钗》李益唱段

（杨淑英演唱）

【宽板吟】中速

4/4 6 56 i 65 3565 6 | i · 6 5 65 3561 5 32 |

为 觅 丽 人

3 5 1 3 5 i663 5 65 | 31 2 2（535 1321 61 2） |

偕 良 配，

6· 3 5 3531 2（1 2） | 3 5 2 3 5 6· i 65 3 | 5 － － － | （下略）

天 缘 得 遇 女 中 仙。

选自《百蝶香柴扇》林英姐唱段
（郑奕奏演唱）

【板下闯】慢速

一杯酒 妾身奉敬，愿夫妇 如鼓瑟琴。到白头 齐眉举案，同偕老 鸾凤和鸣。（下略）

选自《孟姜女》孟姜女唱段
（郑奕奏演唱）

【泪透】慢速

听此言 不由人 裂碎奴心，难道 裙钗未有完人。（下略）

选自《王昭君出塞》王昭君唱段

（林淑英演唱）

【自淘岭】慢速

サ 6 - i i 6 5 3·5 6 - 5 - （介） | 4/4 3·5 6i 5 i5 6 6516 |

下 雕鞍 动 金 莲

5 3 5 i 6·i65 3 2 5 3 | 2 1 2 1 7 6156 1 | 5·35i 6 53 2123 5 35 |

（呀 哎衣 呀 哎）轻 移

（岭上韵） 渐快

6·i 6 5 45 3 2 5 | （03 5 62i6 535i 6535 | 21 2 0312 356i 5632 |

步，（呀哎 衣 呀 哎）

1 65 1612 3212 3235 | 2161 2532 1235 2161 | 53 5 5i65 32 5 5672 |

突慢 原速

6 56 i·32i 6i53 6 i2） | 6 56 i 65 6·535 6 | 5·3 6 53 2312 3 56 |

上 重 台， 只 见 那

（05672

1 2 2 3 5 32 5 | i5 6 65i65 3·56i 5321 | 2 35 23 1 61 5 6 |

汉 水 连 天，

6 56）

6 232 1 61 235 6 5 | 1 3 2 2 3 5·i 6 5 | 6532 1·253 21 6 1 |

雾 锁 云

（岭下韵）

1321 661 2 35 23 1 | 6· 5 6535 6 | （5356 i 2 65i2 6i 5 |

迷。

3235 65i6 5·6 4532 | 5 5 5 6i 56i2̇ 6535 | 2 13 2123 5·i65 4 05 |

突慢

3·56i 5632 1 61 2356 | 3 23 5·i65 3512 3) | (下可接【泪透】或接结束句)

(结束句)

3·2 5 32 1 61 2 53 | 2 1 2 2 3 5·i 6 5 | 5 32 1253 21 6 1 |
若 要 相 逢 梦 里 团

1321 661 2 35 23 1 | 6· 5 6535 6 | 6(5 6 i 2̇ 6i65 3523 | 5 - - -) ‖
圆。
(况 太 空况 采 况 令况 令令况 太 况 -)

在"十三腔"中应用最广的是"叠"牌。"叠"就是上下两句旋律无定次的反复,其旋律原型简朴而方整。例如:

【急板叠】 2/4 6 2 1 2 | 3 2 5 | 3 5 2 6 | 1 - | 2 3 2 | 7 6 5 |
5 6 2 7 | 6 - ‖

【宽板叠】 2/4 6 i 5 | 6 i 5 | 3 2 5 3 | 2 - | 6 i 5 | 6 3 5 |
3 5 6 i | 5 - ‖

使用时常根据需要处理成原板、三眼板、无眼板、散板等。伴奏乐器以主胡(类似京二胡)、笛子为主。凡掏岭(帮腔)时,主胡改用呐仔(小唢呐),并加上逗管。小过门配上小锣、小钹(称为"锣仔啮")。逗腔内容丰富,风格典雅,代表剧目有《紫玉钗》、《女运骸》、《孟姜女》等。

洋歌,曲牌体,传统曲牌三十多支,分四种类型。由引子、主曲、尾声三部分组成的有〔双蝴蝶〕、〔孝顺歌〕、〔金湘〕、〔皈禅〕等曲牌。例如:

双 蝴 蝶

（《和尚讨亲》毛眉[彩旦]招母[老旦]唱腔）

1＝C

林兰英演唱
刘春曙记谱

（引子）

サ【倒板头介】6 5 6 5 2 3 － 6 5 3 2 5 6 － 【五下锣介】6 5 4 3 －

叫 一声呀 二 官 娘，（呀）

转 1＝F（前 3＝后 7）

2/4 2 5 3 2 | 6 2 6 2 1 | 5· 1 65 6 | 0 1 6 1 | 2· （1 2 | 3 5 3 2 |

奴今 旦 无事 不踏你 三 宝 殿。

（主曲）

1 6 1 | 6 2 1 6 | 5· 1 65 4 | 0 5 6 1 | 5653 23 5）‖: 2 5 3 2 |

奴今 旦
给奴 问

1 2 1 6 | 3212 3 3 | 2· （3 2 1 61 2）| 2 5 3 2 | 6 2 1 65 | 3 5 6516 |

特造 府 有 汉① 恭喜， 有一 桩 其代 计② 乞奴 提
你小 姐今年 酒 香 去昧③， 伊到 底 今年 有 多少 年

5（653 23 5）:‖ 2 1 6 1 | 6 2 1 | 2 1 6 2 1 6 | 5· 1 65 6 | 0 1 6 1 |

起。 今旦 特意 来讲 亲， 卖晓④你这 帖 起 何
纪。

2· （1 2 | 3 5 3 2 | 1 6 1 | 6 2 1 6 | 5· 1 65 4 | 0 5 6 1 |

因？

（尾声）

5643 23 5）| 1/4 2 | 35 | 1 6 | 5 61 | 65 4 | 5 | 5 | （介）| 6 2 | 1 6 |

信 得 过 心 放 宽， 信得 过

1235 | 2 | 6 1 | 1 6 | 1 2 3 5 | 2 | 6 5 1 | 62 1 |

心放 宽， 老身 心内 何等喜 欢， 毛 眉 你 赶 紧

① 有汉——来告。
② 代计——事情。
③ 酒香去昧——定亲了没有。
④ 卖晓——不知道。

21 6 | 1 | 6 1 | 2 1 | 1235 | 2 | 1 2 | 3 2 |
去回 话，叫伊 送礼 择日 单。礼身① 总要

6123 | 1 | 2 2 | 31 2 | 0321 | 6156 | 12 6 | 5 ‖
八百 块，诸凡 才够 我 铺 邦②。

由引子、主曲两部分组成的有〔水底鱼〕、〔赏花〕等曲牌。例如：

水底鱼

（《灶君报》李氏〔旦〕唱腔）

林兰英演唱
刘春曙记谱

1＝C

（引子）

サ 【两下锣】 i 2i 6i 5 6 － （介） | 2/4 6i 5 | 36 5 |
告 婆 婆， 念媳 妇 实在 在

53 5i | 6i 53 | 21 23 | 53 5 | 5 32 | 16 12 | 32 3 |
无 可 奈 何， 并 不 敢

0 5 | 6 5 6 | 5 1 | 12 12 | 5· 3 | 25 32 | 16 1 |
有 代 计 奴 因 肯③ 去 做。

1（3 21 | 6i 5 | 56 72 | 6 －）| 6· 3 | 5 － | 6i 65 |
女 工 针 黹

35 65 | 3 － | 36 55 | 36 5 | 06 12 | 35 23 | 56 32 |
是奴 本 已， 许满 大者④ 米槌 叫奴 怎 样

① 礼身——定金或聘金。
② 铺邦——开销。
③ 因肯——不肯。
④ 许满大者——那么大的。

(主曲)②

1 6 1 | (0 3 2 1 | 6 i 5 | 5 6 7 2 | 6 -) | 6 i 5 | 6 3 5 |
掏①?　　　　婆不分　皂　白

5 i 6 | 5 (3 5) | 2 5 3 2 | 1 2 1 6 | 5 i 6 | 5 3 5 | 6· 3 |
满腹含冤，是奴夫你着念结发糟糠。其

5 3 5 | 6 i 6 5 | 3 5 6 5 | 3 - | 3 2 5 | 6 i6 5 | 0 6 1 2 |
实　好呆　卖瞒　的　你，婆　婆　面前

3 5 2 3 | 5 6 3 2 | 1 6 1 | (0 3 2 1 | 6 i 5 | 5 6 7 2 | 6 -) ‖
替奴　恳　恩。

只有主曲部分的有〔纱窗外〕、〔花鼓〕、〔山坡羊〕等曲牌。例如：

纱 窗 外

(《夫人奶抽签》胡应承〔生〕唱腔)

1=C 4/4

郑子良演唱
刘春曙记谱

6 i 5 3 6 56 i 5 | 6· (i 5 3 5) | 3 5 6 i 5 6 5 3 | 2· (1 6 1 2) |
今年盲③ 三十　七　岁，　　姓　胡　名叫应　承。

6 i 5 3 6 56 i 5 | 6· (i 5 3 5) | 3 5 6 i 5 6 5 3 | 2· (1 6 1 2) |
奴厝着④ 岭脚⑤ 亭　下，　　隔　城　二　铺　零。⑥

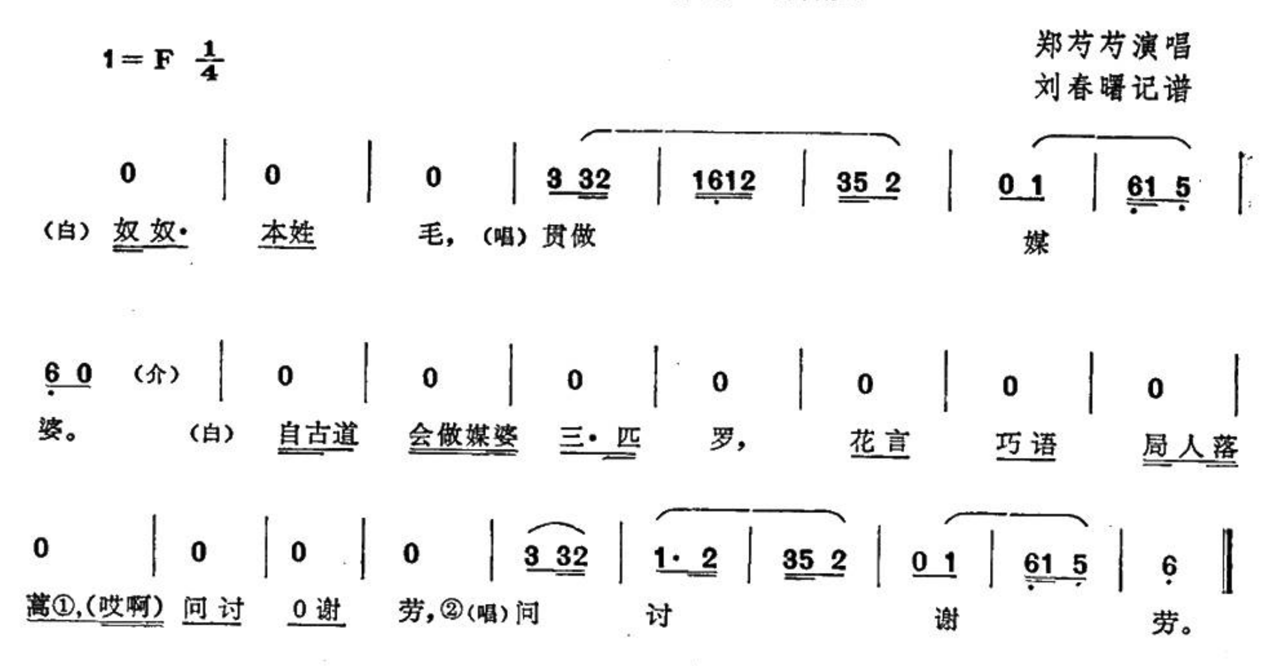
1· 3 2 1 2 3 | 5 3 6 5 3· 2 | 1 6 1 2 3 23 5 3 | 2· 3 2 3 2 1 |
侬　婆　剥　问⑦　奴　的　事　情，

6 1 2 3 1 2 1 6 | 5· (1 6 3 5) | 3 5 6 i 5 6 5 3 | 2 - - - ‖
奴句句　讲　分　明，　　奴句　句　讲　分　明。

① 掏——拿。
② 主曲部分可无限反复，结句旋律为：5 6 3 2 | 1 - ‖。
③ 今年盲——今年。
④ 奴厝着——我家在。
⑤ 岭脚——岭下。
⑥ 二铺零——二十多里。
⑦ 剥问——要问。

唱、念相间类型的有〔浪淘沙〕、〔怕妻〕、〔驻云飞〕等曲牌。例如：

浪 淘 沙



四类曲牌的旋律互相牵连、渗透，可联串成套。另有许多曲牌配对成双，如〔赏花〕与〔孝顺歌〕，〔花鼓〕与〔山坡羊〕等。其曲趣明暗相映，对比效果鲜明。伴奏乐器以主胡、月琴、三弦为主。曲牌的末句用呐仔代借帮腔，称为“呐仔尾”。小过门亦用“锣仔啮”。洋歌旋律流畅如话，适宜叙述、盘答（对唱），亦可描景抒情。代表剧目有《苏百万讨亲》、《拣茶记》、《白扇记》等。

江湖，旋律简朴，可变性较大，在上下句落音不变的前提下，可按唱词的语音声调自由行腔。节奏自由，说唱性强。曲牌十多支，常用的有〔江湖调〕、〔阴调〕、〔江湖叠〕、〔柴排调〕、〔讨封〕等。例如：

江 湖

1＝F

林国务演唱
胡 林记谱

サ2 2 - 6·2 1 - 3 2 5 6 - 3 2 6 1 6 5 - 6 5 5 6 -

辞 别 妈 妈 上 京 去(呀)(帮)上 京 去(呀)，

① 局人落蔿——骗人入圈套。
② 问讨谢劳——向人家要酬金。

1 2 1 - 6 5 6 - 6 2 2 7 6 5 - 1 2 21 6 2 1 6 5 - ‖

（唱）难得 公子 意殷勤 （帮）意 股 勤。

选自《拜塔》许梦蛟唱段

（张品生演唱）

【江湖】

【九槌半介】 1/4 （0 3 | 2 3 | 2 3 | 2535 | 2161 | 廿 2 2 - ）

3 1 3 3 2 - 5 3 2 - 2 1 6 - 2 2 1 - | 1/4 （0 2 | 1 2 | 1 2 |

走遍江南 寻 生母，

1323 | 1656 | 廿 1 1 - ） 3 1 1 3 2 - 6 6 - 3 2 1 2 7 - 6 - 5 - |

踏破铁鞋 无处 寻。

1/4 （0 6 | 5 6 | 5 6 | 5161 | 5323 | 廿 5 5 - ） | （下略）

阴调

1＝F 2/4

郑芍芍演唱

胡 林记谱

（主曲）

3· 2 1 2 | 3 - | 6· 1 23 1 | 1 6 5 | 3· 1 | 2·3 2 1 |

经 纬 啼 秋 （帮）金 井

6 1 23 1 | 1 6 5 6 | 3 1 2 | 0 3 2 16 | 5· 6 1 2 | 6 5 3 5 |

栏，

6 - | 3 3 2 | 5 5 6 | 3 2 1 | 3 1 3 | 2 2 1 |

（唱）微 霜 凄 凄 （帮）簟 色

6·7 65 6 | 0 2 1 6 | 5 3 5 | 0 56 1 2 | 6 1 6 5 | 3· 2 1 2 |

寒。

(阴调叠)

3 - ‖: 3 3 | 25 32 | 32 66 | 1 - | 6 1 |

(唱)孤 灯 不明 思 欲断, 卷 帷

(转接句)

22 16 | 51 65 | 3 - :‖ 5· 6 | 1 2 | 1 - | (介) ‖D.C.

望月 空 长 叹。 长 相 思!

江　湖　叠

(《梁天来》张凤〔生〕唱腔)

1＝F

林梅英演唱
胡　林记谱

サ 56 1 35 6 - | 4/4 32 16 26 1 | 22 76 5·(1 65) |

(哎呀)姐 姐 姐姐 要问 来历 曲 折,

61 5·(6 323 5) | 5 5 2 3 53 | 232 16 13 27 |

且将 细 底 讲 给 你

6·(7 65 35 6) | 22 321 26 1 | 32 76 5(·3 65) |

听。 念男人 张凤 家住 本 处,

63 5·(6 323 5) | 16 12 3 (53) | 6 21 56 27 | 6 - - - ‖

早丧 父 母 并无 弟 兄。

伴奏乐器主要用弦乐，唯〔阴调〕一曲的帮腔和过门用大唢呐。“江湖”高亢粗犷，其紧拉慢唱时，最能体现富于激情的场面。代表剧目有《开封府》、《白罗衫》等。

小调，被吸收为闽剧唱腔的各地民歌小调约四十多首，其中部分因受方言声调制约，旋律略有变动，如〔一枝花〕、〔四大景〕等。例如：

一　枝　花

(童　谣)

1＝C 2/4

(32 32 | 12 1 | 32 32 | 1·2 35 | 21 656 | 11 02 | 16 1) |

3 35 6 i | 5 - | 3 35 6 i | 5 - | 5 3 5 i | 6 i 5 | 3 23 5 32 |
真 乌 仔 啄 波 波， 三 岁 孩儿 会 唱

1 - | 1 6 1 2 | 5 3 5 | 6 5 3 5 | 2 - | 5 3 5 i | 6 i 5 |
歌。 不 是 父 母 教 我 唱， 是奴 肚 子

3 23 5 32 | 1· 2 | 3 32 1 2 | 3· 5 | 2 21 6 56 | 1 - ‖
通 通 歌， 通 通 歌。 （呀哎 呀哎 噢）

部分旋律原封不动，如〔茉莉花〕、〔小放牛〕、〔看相〕等。这一部分曲牌，用福州方言演唱，情调迥然异于原曲，自成闽剧风格。

啰啰，即“啰唣”，系指外来剧种腔调之统称。吸收进闽剧后，其曲体、板式等基本不变，旋律因受福州方言制约而逐渐闽剧化，成为闽剧唱腔的一个组成部分。有昆腔的〔点绛〕、〔红蝶儿〕等；吹腔的〔滴水〕、〔滂子〕等；乱弹（皮簧腔）的〔拨子〕、〔江南平〕等；徽调（即来自徽班）的〔混江龙〕、〔天下乐〕以及〔二关〕、〔平和〕等杂腔小调。这些腔调，久经沿用，业已入格。例如：

滴 水

（《奇双会》李桂枝〔旦〕唱腔）

1=C $\frac{4}{4}$

刘小琴演唱
黄勤灼记谱

(1·2 3 5 2 1 6 5 | 1· 3 2 3 1 | 0 0) 6 3 5 | 5 i 6 5 3 2 |
听 诉 冤

5 3 2 (0 5 3 5 | 1·3 2 1 6 1 2) | 3· 5 6 i 5 | 5 5 3 2 1 2 |
情， 伤 心 泪

5 3 2 3 5· 4 | 3 2 3 - 5 3 | 2 1 2 - 5 | 3· 5 3 2 1 6 5 |
淋。 恨 煞 恶

1· 3 2 1 6 1 | 5· (6 4 3 2 3 5) | 1· 2 5 2 3 | 3 2 3 2 1 6 1 |
妇， 狠 毒 奸

3 2 1 (0 2 6 1 | 5· 6 5 6 7 6 | 1 –) 6 3 5 | 5 i 6 5 3 2 |
淫。 奴 且 向

5 3 2 (0 2 3 5) | 6· 5 3 2 5 | 5 5 3 2 1 | 2 (2 0 5 3 5 |
前， 叩 见 严 亲。

2 2 0 1 6 1 | 2 2 0 5 3 5 | 2 2 0 1 6 1 | 2· 1 2 – |

2 1 2 3) 5· 4 | 3 2 3 – 5 3 | 2 1 2 – 5 |
只 恐 有

3· 5 3 2 1 6 5 | 1· 3 2 1 6 1 | 5·(6 4 3 2 3 5) |
人，

5· 3 6 5 | 5 6 1 2 5 3 2 | 1 – – – ‖
泄 漏 风 声。

此外尚有十多种俗称“行板”或“数板”的“板歌”，皆以各自特殊的节奏型命名。如〔三十六叫〕、〔滴滴金〕、〔剔银灯〕、〔干板〕、〔跳跳板〕、〔金钱花〕等。

闽剧的伴奏音乐包括下列三个部分：

琴串，是用弦乐器演奏的乐曲。传统的曲牌有〔一枝花〕、〔珠串〕、〔菊花串〕等十多支；外来琴串如〔大八板〕、〔柳青娘〕、〔双贵子〕（〔小开门〕）等，经长期沿用，具有不同程度的闽剧色彩。改编和创作的琴串，数量较多，经常使用的有〔翠裙腰〕、〔北云鳌〕、〔尺串〕等。例如：

一 枝 花

1＝F $\frac{2}{4}$

林家辉口述
钟天骥记谱

5 61 5 61 | 5 – | 1 65 1 65 | 1 – | 3 2 3 5 |

2 3 5 | 6 5 3 2 | 1 – | 3 2 1 2 | 3 – |

21 23 | 5 - | 6i 53 | 23 5 | 35 23 |

5 - | 32 35 | 23 5 | 65 32 | 1 - |

15 61 | 2· 3 | 21 61 | 2· 3 | 21 76 | 5 - ‖

翠裙腰

1=C $\frac{2}{4}$

许德余演奏
黄勤灼记谱

ii 35 | 6· i 6535 | 2 - | 235 1i65 | 3· 56 | 235 1261 |

2· 12 | 36 535 | 235 2321 | 6· 123 1 | i 23 i· 3 | 2i6i 5 |

5· 6i2 6535 | 6 - | 67 65 | 6· i65 3 | 3235 i35 | 6· 27 |

66 027 | 627 6 | 6765 3235 | 6i56 ii | 0i65 33 | 3235 1235 |

2· 3 237 | 6· 7 | 66 065 | 33 035 | 66 065 | 33 035 ‖ D.C.

吹牌，用哱（大唢呐）吹奏的曲牌，又称为哱牌；用笛子吹奏的曲牌，称小吹。闽剧的吹牌多来自徽、昆、京等剧种，原来旋律基本不变，地方色彩主要从本剧种的吹奏法和配合打击乐器演奏时体现出来。用法亦同原剧种，如升堂、升帐用〔开堂〕，接送官员用〔科场〕，皇帝出场用〔朝天子〕，解犯用〔杂牌令〕等等。

介头，即锣鼓经。现有介头一百二十多支，其中武场部分多来自徽、京等外来剧种，经长期实践，已逐渐闽剧化。这些介头，按其应用的场合，大致分为四类：场面介头（在场、幕前后用）；唱腔介头（在唱腔的始末起引导与结束作用）；科白介头（配合动作、道白用）；哱牌介头（插在哱牌之中）。四类中以唱腔介头最具闽剧特色，代表介头有〔脱壳〕、〔四不像〕、〔清鼓介〕、〔双蝴蝶〕、〔火炮〕等，俗称“五大介”。例如：

脱　壳

施坤官口述
黄勤灼记谱

1/4 独太 | 嘟太 | 嘟太 | 嘟太 | 扎·嘟 | 太太 ‖: 太太 | 况登 | 况·嘟 | 太太 :‖

太太 | 况登 | 况登 | 况 | 采冬 | 况·嘟 | 采冬 | 况·嘟 | 采冬一冬 | 况 冬冬 |

采 冬冬 | 况 冬冬 | 采冬一冬 | 况冬一冬 | 采冬一冬 | 况·嘟 | 采 八打 | 一采 | 打打打打 | 况 打打 |

一采 | 打打打打 | 况 | 采 | 况登 | 况登 | 况·嘟 | 令登 | 况 ‖

四　不　像

施坤官口述
黄勤灼记谱

1/4 独太 | 嘟太 | 嘟太 | 嘟 打打 | 一独 况 | 打乙 ‖: 令况 | 一太 | 况 | 令况 | 一况 | 采 :‖

况 | 采 | 令况 | 采 | 令况 | 一况 | 采 | 乙嘟 | 况采 | 况采 | 况采 | 况采 |

令况 | 采 | 况采 | 况 | 来采 | 况 | 况采 | 一采 | 空 | 况 ‖

清　鼓　介

施坤官口述
黄勤灼记谱

1/4 打太 | 嘟太 | 嘟太 | 嘟太 | 嘟太 | 一太 ‖: 况 | 太 打八 | 太太 | 况登 | 况登 | 一登 :‖

况 | 太打八 | 太太 | 况登 ‖: 况登 | 况登 :‖ 况 | 来太 | 况 | 令况 | 来采 | 况登 |

况登 | 况登 | 况· 采 | 一采 | 况 | 乙嘟 | 空况 | 令况 | 一采 | 况 ‖

双 蝴 蝶

施坤官口述
黄勤灼记谱

1/4 打太 | 嘟太 | 嘟太 | 嘟太 | 嘟太 | 况 乙嘟 | 太太 | 太太 | 况登 | 况· 嘟 | 太太 | 太太 | 况登 | 况登 |

况 | 太 | 况 | 太 太太 | 一独 太 | 乙太 | 况登 | 况登 | 况 | 太 | 况 | 来太 | 七太 | 一太 |

况·打 | 太 太太 | 一独 太 | 乙嘟 | 况登 | 况登 | 况 | 令登 | 况 | 令况 | 一登 | 况登 | 况 ‖

火 炮

施坤官口述
黄勤灼记谱

(1) 1/4 嘟 | 乙 打打 | 一采 乙 | 况· 嘟 | 来太 | 一太 | 况 | 采 |

况 | 采 | 况 | 来采 | 况 | 采 | 况 | 嘟 | 采乙 ‖

(2) 1/4 嘟 | 乙 打打 | 一采 乙 | 况· 嘟 | 来采 | 一采 | 况 | 乙 |

况 | 乙 | 况况 | 况况 | 况 | 采 | 况乙 | 嘟 | 采乙 ‖

("(1)"为传统火炮介，今已少用。"(2)"为改革火炮介，强烈、激情，符合特定情感。由名鼓师郑煊官改革于二十世纪四十年代。今舞台上多用此介。)

锣鼓字谱说明：

打	单皮鼓单楗重击。
独	单皮鼓单楗轻击。
嘟	单皮鼓双楗滚击。
八	单皮鼓双楗同时重击。
扎	板单击。
一	板轻击。
冬	鼓或堂鼓重击。
况	大锣重击。
空	大锣轻击。
太	小锣重击。
来	小锣轻击。
登	小锣、铙钹同时击。
采	大钹重击。
朴	小钹闷击。
七	小钹重击。
令	各打击乐轻击。
乙	休止。

传统乐队七人，固定七个职位，俗称“七条椅”。分“硬”、“软”二爿：硬爿四位，分掌主要的打击乐器。主鼓（正鼓师），乐队指挥；替鼓（副鼓师），主鼓的替（助）手，有时代行主鼓职务；锣位（司大锣）；锣仔位（司小锣），兼理乐队杂务（多由学徒充任）。软爿三位，分掌吹、拉、弹三类十多种民族管弦乐器和部分打击乐器，俗称“三把头”。上把位，亦称主把，掌主胡、京胡，兼呐仔、哗，武场司大钹；下把位，掌曲笛、月琴，兼哗，武场司小钹；三弦位，掌三弦、逗管，兼呐仔、哗、大钹，武场司战鼓。大剧团另有笙位，兼掌双清。

传统的乐队有升级制度。乐员的升级，按旧制：硬爿由小锣而大锣，而替鼓，而主鼓，逐级递升。主鼓既作硬爿之师，又兼“总督”舞台之务，被尊称为“鼓板先生”。软爿由三弦位升下把位，再升上把位。上把既作软爿之师，又助演员吊嗓，并教唱腔。升级制度使乐员“七条椅”皆能胜任。

现乐队编制略有扩大，在七条椅的基础上增至十二人左右：硬爿增一大钹位，余沿旧制；软爿增琵琶、扬琴、大提琴、低音提琴等。其余乐器如三角铁、大管等，则根据需要与可能，择人兼之。

在诸多的乐器中，具有闽剧特性的有下列四种：

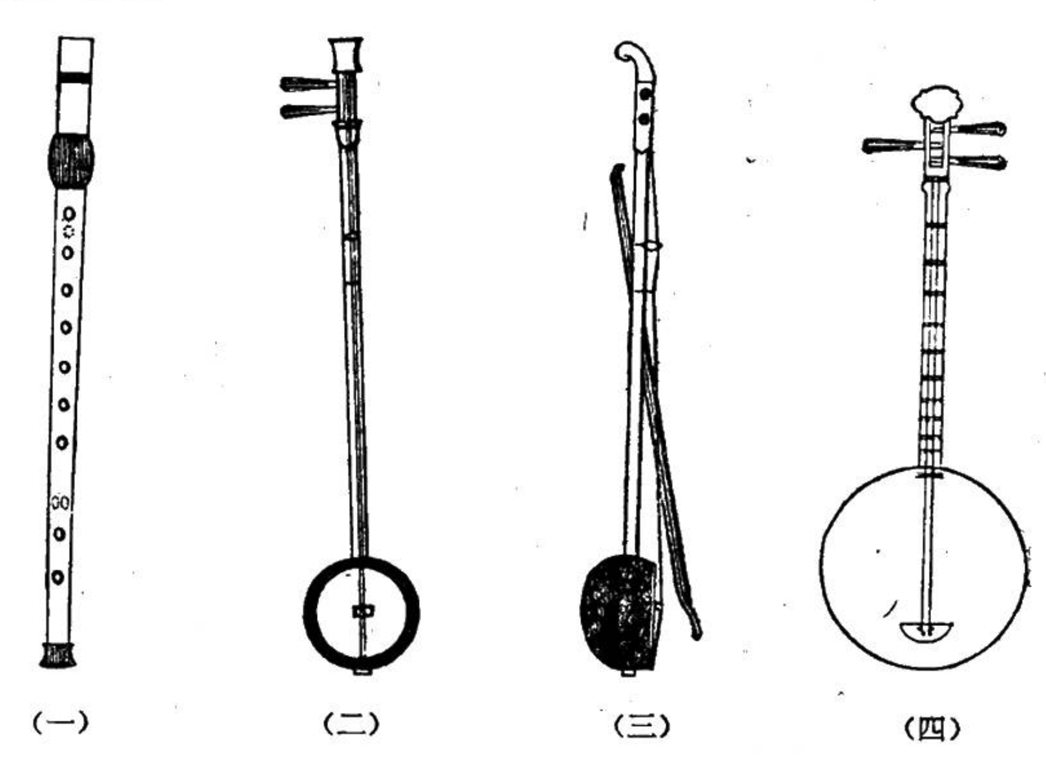
逗管，原是“十番”乐器，收进闽剧后主要用于逗腔，故名。构造简单，以细竹管为身，

形体、音孔如梆子笛。以芦竹管为嘴，状如唢呐叫子，直吹，发出“噗噗”声。音色阴涩而凄厉。有效音域只七度，A-g。不宜独奏。然配合曲笛演奏，可获厚实而饱满的音响效果。用以伴奏〔观容〕之类的逗腔，更显得闽剧风格突出。又因其音色特殊，近多用作反角的带腔乐器（见下图一）。

椰胡，是从“十番”中吸收过来的一种胡琴。以大椰子壳为筒，梧桐板为面，紫檀木为杆，黄杨木为轴，纸卷为码，丝线为弦，弓如常。发嗡嗡声，共鸣好。音域同中胡。音色柔和甜润，能调和吹、拉、弹各种乐器的音色（见下图二、三）。

双清，构造似中阮，杆稍长，两弦，四度定弦（$\underset{\cdot}{5}$-1 或 2-5）。共鸣箱略小，因而音量和共鸣均不及中阮。其音色清脆柔和，与二胡、三弦、椰胡等乐器共同伴奏洋歌，颇为动听（见下图四）。

月琴，构造与普通月琴无异，唯共鸣箱略大，故音调稍低，音质较粗。奏法独具一格，有“闽剧月琴”之称。



（一）　　（二）　　（三）　　（四）

高甲戏音乐　源于闽南的民间音乐、南音、傀儡调等，深受梨园戏影响。

高甲戏唱腔大致可分三类：

大气戏类，多为武生，净脚所用的唱腔。旋律起伏跌宕、刚健爽朗，适于塑造英雄人物。这类唱腔原多为“宋江戏”采用。常用的曲牌有〔浆水令〕、〔玉交枝〕、〔双闺〕等。例如：

浆水令

（《斩黄袍》赵匡胤〔净〕唱腔）

吴远宋演唱
陈　枚记谱

1 = ♭A $\frac{4}{4}$

威武豪迈

我叫声，（切当

仓得儿 当当 切当 切当 仓得儿 当当 切当 切当 仓得儿 当当 切当 切当 仓）叫 声

贤 卿 领 圣 旨（帮）领 圣 旨，（0切 切当

仓得儿 当当 切当 切当 仓）（唱）陷 害 忠 良 陷 害

忠 良 是 何 意（帮）是 何 意？

生旦戏类，多为生旦脚色所用的唱腔。唱腔本身及其表现方法都比较细致。旋律柔和优美，适于咏景、抒情。常用曲牌有〔福马郎〕、〔北调〕、〔短中滚〕等。例如：

福马郎

（《薛蛟充军》崔秀英〔旦〕唱腔）

姜金良演唱
黄敬美记谱

1 = ♭E $\frac{4}{4}$

想 起 姻 缘 阮

没 得 到 定 当， 拜 托 月 老

2 2 2 5 6 5 3 | 2 5 3 3 2 3 2 1 | 6 7 7 2 7 6 | 6 5 5 6 7 6 |

（不汝）拜 托 月 老 你着 为 阮 暗 主 婚。

6 7 2 7 6 5 | 6 7 2 7 6 3 | 6 7 6· 5 3 | 6 2 7 6 5 7 6 |

花 开 含 蕊 蝴 蝶 飞 来 采，

6 - 5 6 5 | 3 3 3 2 3 1 | 1 2 2 5 6 5 3 | 2 5 3 3 2 3 2 6 |

阮 身 赛 过 （不汝）阮 身 赛 过 恰是

2 3 1 3 2 1 | 2 6 7 6 - | 6 2 2 #4 3 4 | 3 2 3 #4 6 4 3 |

仙 女 下凡 尘。 阮来 告 苍 天，

3 2 2 3 2 7 2 | 7 6 7 5 0 7 6 | 6 - 5 6 5 6 | 2 7 7 6 7 |

祷 告 苍 天，

5 7 6· 5 3 3 | 6 7· 6 5 7 6 | 6 - 2 3 2 3 | 3 6 5 3 5 3 2 |

要 听 相 保 庇， 保庇 阮 姻 缘

5 3· 2 1 5 3 2 | 2 7 6 2 3 2 3 | 3 6 5 3 5 3 2 |

早 早 得定 当， 保 庇阮 姻 缘

5 3· 2 1 5 3 2 | 2 6 （7 6 5 6 7 5 | 6 - ） ‖

早 早 得 定 当。

丑旦戏类，生活小戏中丑、旦所用的唱腔，吸收自民间歌谣。旋律明朗、活泼而口语化，比较接近现实生活。适合叙述、对唱。常用的曲牌有〔病囝歌〕、〔担水歌〕、〔长工歌〕、〔红灯歌〕等。例如：

病团歌

（《唐二别妻》唐二〔丑〕唱腔）

民间歌谣
陈枚记谱

$\frac{2}{4}$
中速 亲切地

|: 5 5 | 3 5 3 | 2· 3 | 1 6 1 | 2 - | 2 3 | 2 3 2 7 |
正月 思想 （啰） 桃花 开， 娘子 病团（伊都）

6 2 7 6 | 5 - :|| 3 3 3 1 | 2 - | 3 3 1 | 2· 1 | 6 5 6 1 | 5 - ||
无人 知。 爱吃 我去 买， 我买 你 吃。 我（呀）我某①（啰）。

高甲戏唱腔属泉腔，用泉州话演唱，其语言声调同梨园戏。调门亦沿袭南音，分洞管、品管二类。洞管，以洞箫的管孔命名，有五空四尺调（C 调）、倍士调（D 调）、四空调（F 调）、五空调（G 调）。品管，以品箫（即横笛）的管孔命名，有小工调（^{b}E 调）、品倍士调（F调）、小工四空调（^{b}A 调）、大毛弦调（^{b}B 调）、洞五管调（C 调）、洞倍士调（^{b}D 调）、小毛弦调（G调）。对照调门，品管比洞管同一孔位的调，高小三度。调门不同，情趣亦异。洞管柔美优雅；品管明亮高昂。

旋律以五声音阶为基础。调式以商调式为最多，宫、羽次之，徵、角较少。多数唱腔为多宫调，如〔福马郎〕主腔是大毛弦调（^{b}B）和小工调（^{b}E）两调的混合，其间更穿插品倍士（F）调。节拍亦沿南音，有七撩（$\frac{8}{4}$拍）、三撩（$\frac{4}{4}$拍，板打三下）、三撩四（$\frac{4}{4}$拍，板打四下）、叠拍（$\frac{2}{4}$拍）、一二拍（$\frac{1}{4}$拍）、慢（散板）六种。唱腔旋律多切分音，连续的切分节奏屡见不鲜。例如：

【锋锹儿】 “0 6 | 5 i 6 6 5 4 | 6 5 5 6 5 4 | 5”

【下山虎】 “2 5 3 | 3 2 2 3 2 1 | 6”

伴奏音乐由锣鼓经和大、小吹两部分组成。

锣鼓经，多由数个鼓点串连而成。有通用的，也有某行当专用的。通用的如〔空关〕用

① 某——闽南方言，即老婆之意。

于圆场；〔大碰场〕用于两军齐出及圆场；〔三催紧〕用于渐趋激烈的战斗场面；〔正滚四大柱〕用于主将出场等等。行当专用的有武行的〔三不和战介〕，用于操练、武打。例如：

三 不 和 战 介

卓水怀传授
陈　枚记谱

1/4 得儿调 | 0 | 仓仓 | 仓仓 | 仓0 | 冬冬 | 仓 | 七 | 仓 | 仓 ‖

文行的〔文四大柱〕用于书生出场和端庄文雅的表演动作。例如：

文 四 大 柱

1/4 得儿 | 得得 | 得0 | 仓切 | 仓切 | 尼切 | 仓切 | 切 | 切仓· ‖

丑行的〔小锣介〕用于丑脚出场和各种诙谐风趣的表演动作等。例如：

小 锣 介

4/4 0 铎 调 调 | 铎 当 当 当 当 | 铎 调· 当 0 | 铎调 调当当 当当 0铎 | 当 0 0 0 ‖

锣鼓字谱说明：

得儿　单皮鼓双楗滚击。
得　单皮鼓单楗重击。
调　单皮鼓单楗轻击。
冬　小鼓重击。
铎　铎板重击。
仓　大锣重击。
当　小锣重击。
切　大钹重击。
尼　小钹重击。

配合唱腔、曲牌音乐、道白的鼓点，分别称为曲介、牌介、白介。用大锣鼓演奏的称为

大锣鼓介。

大吹和小吹。大吹用大唢呐主奏，配大锣鼓介，用于“大气戏”（以蟒靠为主）的各种大排场。如用于祝寿排场场面的有〔傍妆台〕等。例如：

傍 妆 台

陈建德演奏
陈　枚记谱

【傍妆台】

4/4 0 6 35 62 | i － 5i 65 | 3 － 36 53 | 2 32 1 65 |

1 23 16 1 | 1 16 0 1 2 | 3#4 32 3 － | 5 2 2 3 |

5 － 03 5 | 35 32 13 21 | 6 1 5 6 | 1 － － 0 | （下略）

小吹用小唢呐或曲笛主奏，配小锣鼓介，用于以生、旦、丑为主的家庭戏之类的各种热烈欢快的场面。如用于洞房花烛的有〔北元宵〕；用于丑旦出场做科的有〔对面答〕。例如：

北 元 宵

吴为元演奏
陈根河记谱

4/4 6 56 |: i · 7 67 65 | 3 － 3 · 5 | 67 65 7 6 |

6 6 5 6 | i · 7 67 65 | 3 #43 2 3 | 3 6 5 #43 |

2 3 3 6 | 5 6 i · 7 | 67 65 3 #43 | 2 35 23 27 |

6 61 2 － | 2 32 1 2 | 3 53 2 5#4 | 3 2 2 6 |

5 6 5 · 6 | #4 3 3 6 | 6 1 23 21 | 35 2 23 1 |

23 5 67 65 | 75 6 6 1 |[1. 75 6 65 62 :‖
[2. 75 6 6 6 | 5 6 i - | i 0 ‖

对 面 答

吴尊营演奏
陈根河记谱

2/4 0 06 ‖: 56 53 | 22 06 | 56 53 | 22 06 |
55 53 | 6i 5 | 56 53 | 232 12 | 55 35 |
2·3 12 | 6 6 1 | 2 12 | 55 35 |[1. 2 06 :‖[2. 2 - ‖

具有剧种特色的乐器有：

琵琶，亦称南琶。形体沿唐制——半梨形，曲项。四弦，四相九品。音域d-d²。横抱弹奏。是剧场演出的主奏乐器。

南嗳，即唢呐。长四十八点五厘米。形体同一般唢呐。音域g-e²。奏法特殊，吹气不断，用鼻孔换气。音响刚柔相济，时而明亮高亢，时而阴沉柔和，既可渲染热烈气氛又能抒发优柔之情。是草台(广场)演出的主奏乐器。



响盏，锣形，面直径五点二厘米。置篾筐上，用小单槌(竹片装酸枣核)敲击。音响高亮、清脆。用于小吹或大吹曲牌，有特殊的艺术效果(见上图)。

闽西汉剧音乐 属皮簧腔系，亦称弹腔南北路。以二簧(南路)、西皮(北路)为主要唱腔，兼用部分昆、高、吹、南词等腔调。是皮簧腔传入闽西后，吸收融合本地民间小调、吹打乐、佛曲等民间音乐而形成的。

唱腔分为西皮、二簧两大类。西皮腔高亢明快，旋律起伏跌宕，多用在慷慨激昂、舒展欢快的场合。二簧腔低回委婉，旋律较平稳迂缓，多用于表现抒情内向、深沉压抑的情绪。西皮的反调，在闽西汉剧里较为少用。

唱腔结构属板式变化体。板式分为一眼板（$\frac{2}{4}$拍），三眼板（$\frac{4}{4}$拍）、无眼板（$\frac{1}{4}$拍）、散板四种。属于一眼板的有〔原板〕、〔二六〕（亦名〔二流〕），西皮又细分为〔慢二六〕、〔马龙头〕；属于三眼板的有〔慢板〕、〔快三眼〕、〔花二六〕（属西皮）、〔二簧马龙头〕（称十八板）、〔二簧大板〕（又称平板）；属于无眼板的有〔快二六〕（在二簧腔里称〔二六〕）；属于散板的有〔倒板〕、〔二板〕、〔三板〕、〔滚板〕。

唱词格式沿用七言、十言对偶句式。曲韵为十三辙，以湖广音读中州韵。闽西语言声调有"平分阴阳，入派三声"之说。在流传过程中，因闽西语言的语音较复杂，艺人受各自方言影响，致唱腔、道白多带土音，故又称为"土官话"。

唱腔按脚色行当的特点，又派生出各具特征的生、旦、丑、公、婆、净（红净、黑净）等六行七腔。

生行腔，子喉（假嗓）发声，嗓音清脆明亮，行腔潇洒（文小生）、刚健（武小生），旋律起伏度大。例如：

薛平贵在寒窑悲声大叫

1＝F　（《薛平贵别窑》薛平贵〔小生〕唱腔）　陈秀英演唱

钟开城　袁洪亮记谱

【二点头】

仓 仓 仓 4 3 6 5) | 1 1 6 5 - 3 - - - 2 - - -
悲 声

1 - - - 6 3 3 21 1 2 - - - | 4/4 (仓 且 仓 仓 | 仓 打 打 - |
大 叫 (哇),

仓 仓 且 且 | 仓 呆 - 2 3 | 5 65 3 4 3 2 | 1· 5 3 4 3 2 | 1 2812 3 5 6561 |

5 6165 3 2 121 | 1 1 6) 3 61 | 1 213 2 - | 1 3 21 76 |
夫 望 妻(呀) 妻 望 夫 (哇)

5· (3 2 3 5) | 1 3535 3 5 6 | 6 23 12 6 56 | 5 - - (6 5) |
珠 泪 淋 淋。

3 1 61 1 | 1 35 3 6 | 5· (3 2 3 5) | 2 2 - 53 |
王 三 姐 你 本 是 金 枝 玉

23 21 76 72 | 6 - - (2 7) | 65 35 1 - | 3 2 6·2 76 |
叶, 跟 随 我 薛 平 贵

5· (3 2 3 5) | 1· 2 7 6 | 6 2 1 6 | 5 - - (6 5 |
受 尽 欺 凌。

3 4 3 5 6 5 6 1 | 5 3 6 4 3 4 3 2 | 1 1 6) 3 1 | 6 2 3 2 - |
想 当 初(哇)

3 2 72 76 | 5· (3 2 3 5) | 1· 2 7 6 | 6 0 61 3 |
王 三 姐 花 园 而

i - - (2 3) | 6 5 3 i - | 3 5 3 i 6 | 5· (3 2 3 5) |

进，　我和你　在　花园

5 3 2 3 5 6 | 6 2 i 6 | 5 - - (6 5 | 3 4 3 5 6 5 6 i |

才　得　相　逢。

5 3 6 5 3 4 3 2 | 1 1 6) 3 i | 6 3 2 - | 3 2·6 i 2 7 6 |

你　爹　爹　他见我

5· (3 2 3 5) | 2 5 - 7 6 | 5·6 7 6 7 2 | 6·i 6 i 3 |

花　郎　模　样（哇），

3 5 6 7 2 | 6 - - (7 2 | 6 6765 3 5 656) | 5 3 2 6 i - |

用　乱　棍

i 3 5 3 6 | 5· (3 2 3 5) | 5·6 7 2 6 | 6 6 i 4 3 2 3 |

打　得　我（哇）　一　命　归

5 - 6 5 3 | 3 5 6 i - | 3 2 i 2 7 6 | 5· (3 2 3 5) |

阴。多　蒙　了（哇）　贾　德　生

i 3 5 5 3 6 | 6 i 6 i 35 3 | i - - - | 6 5 5 3 i - |

将　我（哇）　救　起，　他　教　我

i i i 2 7 6 | 5· (3 2 3 5) | 5 3 2 3 5 6 | 6 2 i 6 |

罗布桥（哇）　去　把　军

5 - - (6 5 | 3 4 3 5 6 5 6 i | 5 4 3 4 3 2 | 1 1 6) i i |

投。　红江

岸 前 出妖魔

怪(哇)，红鬃 烈 马

本 是 我 擒。唐王爷

他一见(哪) 龙心大 喜，

官封我 侯 营 都

督 、 府。

恨你 父(哇) 和 魏虎

连 奏 七 本，

都督府 改 为 了 马 前

【二六】

6 2̇ i̇ 6 | 2/4 5 ˇ i̇ | 1/4 0 35 | 6i̇ 3 | 0 3 | i̇ 6 |

先 行。有 皇 令 在 身旁

6 i̇ 3 | 5 | 6 i̇ | 0 1 | 3 5 | 6 6 | 0 3 | i̇ 6 |

不能 久 停，要 提 防 那 奸贼

【西皮三板】

5 3 | 0 6 | サ5 3 5· 5 - ¦ i̇ i̇ - 6 i̇ 3 6 2̇ 7 6 67 6

暗害 我 身。辞 别 三 姐（呀）

【走马】

5 - - - ¦ 6 5 3 - 0 53 2̇ i̇ 2̇ - - - - ¦（各的 各 仓且 仓且

（打 仓）把 马 上（哇），

打乙 仓 3 - - - - ）¦ 2̇ i̇ 7 6 i̇ 6 - i̇ 6 5 5 3 5 - - - ¦

只见三姐 倒尘埃。

【单纱帽头】

3 5 5 i̇ 6 i̇ 6 - 6 i̇ 3 5 3· 6 i̇ 0 6 i̇ - - - ¦（拉打 打 且

回 头 来 把 三 姐 叫（哇），

【叫头】

仓 且 仓 仓）¦ ）0（ （拉 打 仓 仓）¦ ）0（ （拉 打 仓 仓） ¦ ）0（（拉 仓）¦

（白）三姐！ 妻呀！ 啊！

）0（（拉 仓）¦ ）0（（拉 仓仓 打 仓 冬 冬冬）¦ ）0（（各打 各 仓 且 且 仓仓 仓仓

啊！ 啊！ 唉！

3 - - ） ¦ 5 i̇ 6· 2̇ 3̇ 2̇ - - 2̇ 0（打仓） ¦ 2̇ 2̇ 3̇

（唱）快 马 加 鞭

2̇ 3̇ 7 2̇ 6 - 6 0（打 仓 仓） ¦ 6 2̇ i̇ - - -（打 仓） ¦

到

6 i 3 - (打 仓) ¦ 3 5 3 5 - - - (打 仓仓 打乙 仓) ‖

西 凉。

旦行腔，子喉发声，嗓音细嫩而柔和，行腔娇柔婉转，旋律华丽优美，音域广，花腔多。

丑行腔，原喉(真嗓)发声，嗓音偏暗，行腔忽高忽低、忽强忽弱，常用滑音、颤音润饰腔调，旋律跳动大，利用音色、音量的对比，给人以滑稽、诙谐感。

公行(老生)腔，原喉发声。嗓音宽亮浑厚，行腔苍劲挺拔、稳实刚健，旋律朴实大方。

婆行(传统由男性扮演)腔，原喉发声，嗓音带鼻喉音，行腔温朴，既具老年人的苍劲，又有女性的温柔本色，旋律简朴平稳而低回。

净行腔，又分红净与黑净两种唱腔。是闽西汉剧中最具特色的唱腔。红净腔，是用真假嗓结合的唱法(称“雨夹雪”)，强调用鼻腔后脑共鸣。嗓音洪亮，行腔舒展雄浑，刚柔相济。拉腔长且扬。例如：

听谯楼转更筹鼓声平定

(《探楼》徐延昭[红净]唱腔)

1＝F

邓景舟演唱
钟开城 袁洪亮记谱

サ (嘟拉打 打 仓 嘟且 且且 七且 七且 仓 打 仓 且 仓 各的 各 宗 ¦

2 2 2 - - - 5 3 6 - - - 5 - - - ¦ 1 2 5 4 3 - - -

【二黄倒板】

5 - - - 1 2 4 3 2 - - -) 6 - - - - 6 6 - - - ¦

听 谯 楼

(嘟拉打 打 仓 2 - - - 5 - - - - 1 2 5 4 3 - - -

5 - - - 1 2 4 2 - - -) 2 - - - 6 6 5 4 3 2 3 - - -

转 更 筹

2 2 2 2 6 - - - - 1 - - - - 5 - - - - (拉打仓打仓

1 5 4 3 - - - -) 6 6· 76 2 - 54 5 - - 0 5 6 54

鼓 声 鼓 声

3· 4 32 3 - 2 2 2 2 6 - - 1 1 1 5 - - -

(各的 各 宗 - - - -) 5 - - 5 5 5 5 1 - - - - 2 2 -

平 定，

4 3 3 - - - - (拉 打 打 打打 仓 仓 打乙 仓 打 打)

【回龙】

4/4 5 6 45 3 5 (5643) | 2 23 1 25 3 (2 4 3) | 2 3 2 7 6 1 (57 6) |

为国 家 秉忠 心 朝 朝 暮

1 1 2 5 3 (2 4 3) | 6 6 53 5 5 | 1 1 2 15 3 |

暮 暮 朝 朝 朝 暮 暮 暮 暮 朝 朝

2 2 5 6 5 3 | 2· 3 1 2 3 (1 2 | 3 02 2123) 5 36 5 3 |

时 时 刻刻 常 挂 在

2· (3 5 2321 61 2) | 1· 2 7 6 5 (7 6 | 5· 7 6561) 2 3 2 1 |

心， 哪 得 安

6 - - - 1 3 | 2 - - - (6543 | 2 35 2· 3 21 6 1 21 2 |

宁。

0 56 7176 5· 7 6156 | 1· 7 6561 2 35 2761 | 56 5 2354 2432 1236 |

【慢板】

5 43 21 2 2 35 21 6) | 2· 3 56 5 3 2 1 6 | 5 6 5 1 12 3235 |

怕 只 怕

2· (3 2 1 12 3235 | 2 35 2321 6 1 21 2) | 3 2 6 6 5 4 |

李 良 贼

3·2 3 2 12 3235 | 1· (61 2345 3523 | 1 21 7176 5 61 56 1) |

6· 7 6· 5 3 (12 | 3· 2 3235) 6 54 6 | 5 (4543 2 35 23 5) |

暗 地 欺 君，

6 6 5 4 3 (2 4 3) | 2 3 2 7 6 (5 7 6) | 5 5 6 1 1 |

因此 上 我把 那 毡 毡 罩 定，

6· 1 1 2 15 3 | 5 6 5 3 5· (6 1 | 5 6 5 3 5 -) |

改 扮 容 妆， 静悄 悄

1 1 2 5 3 (3 2 | 1 1 2 5 3 -) | 5 5 6· 1 1 |

冷 冷 清 清， 独 自 一 人

6· 1 1 5 6 5 3 | 2· 3 1 2 3 (1 2 | 3· 2 3· 123) 5 36 5 43 |

来 在 宫门 外， 探

2· (3 5 2321 61 2) | 1· 2 7 6 5 (7 6 |

听 细 语

5· 7 6561) 6 - | 6 - - 1 2 | 2 - - - ‖

低 声。

黑净腔，以“炸音”唱法，突出抑、顿、挫。行腔豪放、激烈、粗犷。例如：

在江中拾起了一张白纸

（《大香山》燃灯古佛[黑净]唱腔）陈坤福　邓景舟演唱

袁洪亮记谱

1＝A

【西皮倒板】

在（也）江中

拾　起了

一（也）

张　白（也）　纸，

【西皮慢板】

叫　一　（唷）声　三　公子

且（也）听　我（来　也）言。你　父　（呃）王

差　来了　驸　马　王　正，

火　烧（哇）了　白　雀　寺

五　百　僧（呃）人。

伴奏音乐包括串调(丝弦乐)、唢呐曲牌和锣鼓经三个部分。

串调,相传有三百多曲,今存二百多曲。较流行的有〔迎仙客〕、〔过江龙〕、〔到春来〕、〔北进宫〕、〔春串〕、〔夏串〕、〔秋串〕、〔冬串〕八曲。谚曰“迎龙到北春夏秋冬”。例如:

北进宫

1=G

黄超隆　钟开城演奏
钟开城　袁洪亮记谱

サ 啷 鹿 笃 笃 6 5 |: 4/4 6 7 6 5 3 5 6 | 6 3 5 2 3 2 7 |

6 7 6 5 3 5 6 | 6 3 2 1· 2 3 5 | 2 3 2 1 6 1 5 6 |

1 - 6 5 3 5 | 6 7 6 5 3 5 6 | 0 3 5 2 3 2 7 |

6 7 6 5 3 5 6 | 6· 7 6 5 6 | 5 6 4 3 2· 1 |

6 7 6 5 4 5 4 3 | 2 3 2 1 6 1 2 | 2 0 2 2 2 3 |

5 6 4 5 3 2 3 | 5 6 i 5 6 4 3 | 2 3 6 5 3 5 3 2 |

1 7 2 6 5 6 | 6 0 2 2 3 | 5 6 4 5 3 2 3 |

0 5 3 5 3 2 | 1 6 1 2 3 1 2 | 3 5 3 2 1 2 |

3 5 3 5 6 | 6 5 4 5 4 3 | 2 - 3 5 3 2 |

1 3 5 2 3 2 1 | 6 7 1 2 3 1 | 1 3 5 2 3 2 7 |

稍慢

6 - 6 5 | 6 i 6 i 5 | 0 i 6 i 6 5 |

3 5　6 i　6 5　4 3 | 2 3　6 5　3 5　3 2 |

1. 1　7 2　6 5　6 | 6　-　-　6 5 :|| 2. 1　7　6　- ||

传统串调有大调(六十八小节以上)、小调(六十八小节以下)之分。同一首串调可按速度(慢、中或紧)和演奏法(正指、反指、再反指)的变化(移调、变奏),产生出五种曲调。如〔柳摇金〕便有慢板、中板、正指、反指、再反指五种同名曲调。

唢呐曲牌,分为军乐、礼乐、宴乐、喜乐、舞乐、哀乐、神乐七类。在实用上又有大吹大打(大唢呐配大锣鼓)和小吹小打(小唢呐配小锣鼓)之分。常用曲牌有〔吹鼓〕、〔急三抢〕、〔风入松〕、〔五马〕、〔朝元〕、〔六幺令〕、〔尾声〕等。乐手们俗称"吹鼓尾声风入松,五马朝元六幺令"。例如:

大尾声

1=G $\frac{2}{4}$

唢呐 | 0 | 0 0 | 0 0 | 6 3 | 3 5 | 2 3 1 2 |
锣鼓经 | 打 | 仓 才 | 仓 的 | 仓 仓 | 仓 才孔 | 才孔 才 |

| 3 2 3 | 1 2 3 | 2 i | 5 3 | 5 6 2 i |
| 仓 仓才 | 孔才 仓 | 才 仓 | 才 仓 | 仓才 孔才 |

渐慢

| 6 - | 6 2 | i 2 i | 6 7 6 5 | 3 i |
| 仓 - | 仓 才 | 孔 才才 | 孔才 乙 | 仓 才 |

| 6 5 3 | 2 - | 2 6̂ | 5 - | 5̂ - ‖
| 仓 才 | 仓 - | 仓 嘟̂ | 拉打 打 | 仓仓 仓乙 ‖

锣鼓经，有一百多套，按应用功能可归纳为四大类：场头锣鼓（在场、幕前用）；弦头锣鼓（引导与结束唱腔用）；科白锣鼓（配合动作、道白用）；曲牌锣鼓（在唢呐曲牌中用）。场头锣鼓较丰富、完整，它既具独立性，又包括了其他三类锣鼓点的大部或片断，属于大套锣鼓。有〔闹台〕、〔加官〕、〔十槌〕等。例如：

闹　台

2/4

钟开城司鼓
钟开城　袁洪亮记谱

【五槌】 【火炮】
拉打打 | 仓 拉打打 | 才 拉打 | 仓 才 | 仓̂ 嘟 拉打打 | 仓仓 仓仓 | 仓̂ 打 |

【缕缕金】
仓 才 | 仓 打 | 仓 才 | 仓 呆呆 | 才呆 乙呆 | 仓 呆呆 | 才呆 呆呆 |

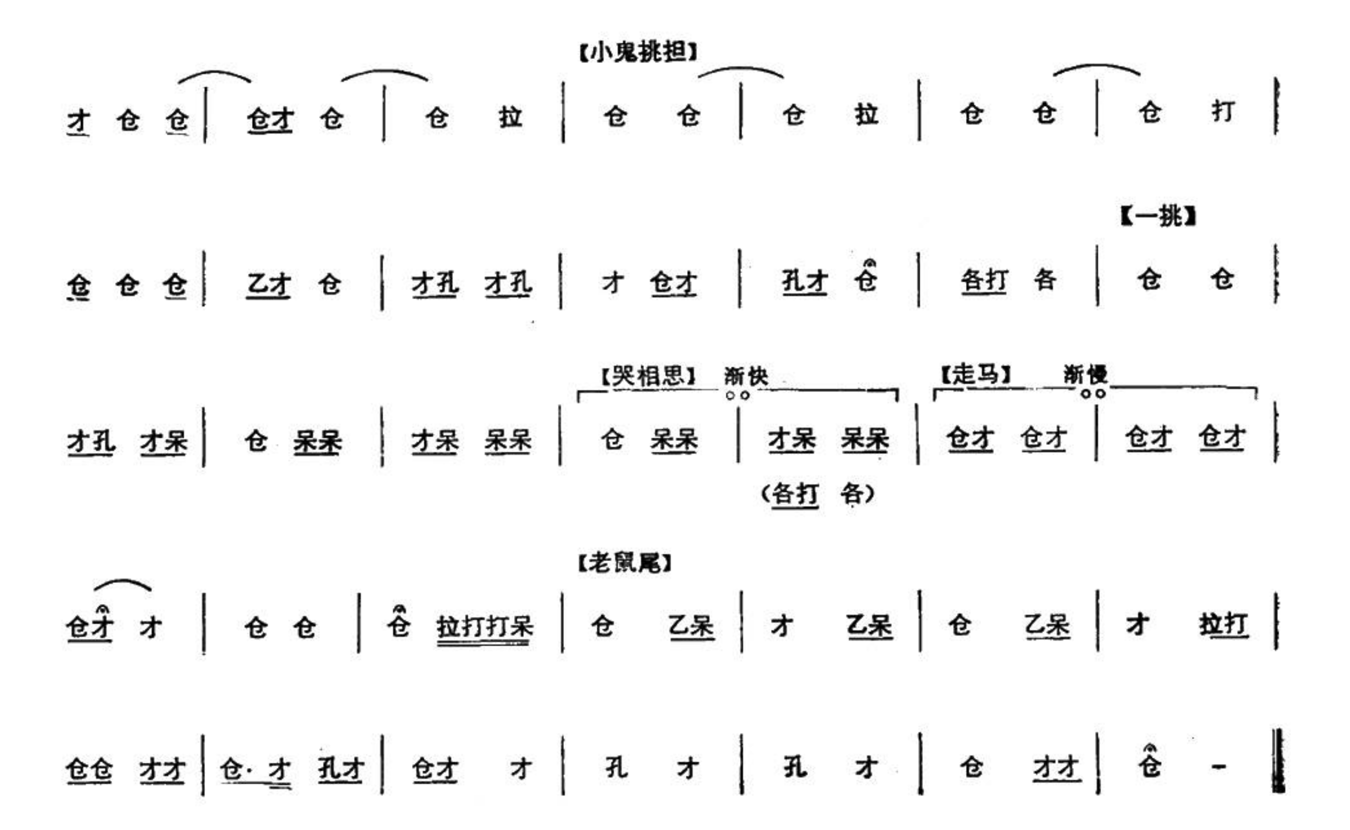
仓 打 | 仓 才 | 仓 呆呆 | 才呆 乙呆 | 仓 呆呆 | 才呆 乙呆 | 仓 呆呆 |

【后槌】
仓 呆呆 | 才 孔 | 才 打 | 仓 才 | 仓 才 | 仓̂ 拉打 | 仓 拉打 |

【后槌】 【扑灯蛾】
才 拉打 | 仓 才 | 孔 才 | 仓̂ 各各各 | 仓· 才 孔才 | 仓 才才 | 才才 才 |

【后槌】 【扑灯蛾】
仓仓 乙仓 | 乙才 仓 | 才乙 仓才 | 孔 才 | 仓̂ 打 | 才才 才才 | 才 仓才 |

【工尺上】 【反槌】
孔才 仓 | 才仓 仓仓 | 仓才 仓̂ | 各的 各 | 仓才 仓才 | 才才 才 | 仓 仓 |



锣鼓字谱说明：

打　帽尖单皮鼓(片鼓)单犍重击。

的　帽尖单皮鼓单犍轻击。

拉　帽尖单皮鼓双犍同时重击。

嘟　帽尖单皮鼓双犍滚击。

各　板单击。

鹿　堂鼓或小青鼓双犍滚击。

笃　小青鼓轻击。

冬　堂鼓重击。

仓　大锣、大钹、小锣同时重击。

匆　大锣、大钹、小锣同时轻击。

孔　大锣重击，放长音。

空　大锣轻击，放长音。

渣　大锣、大钹、小锣同时闷击。

宗　大锣边音，大钹同时轻击。

才　大钹重击，放长音。

且　小钹重击，放长音。

七　小钹单击或小钹、小锣同时击。

呆　　小锣重击。

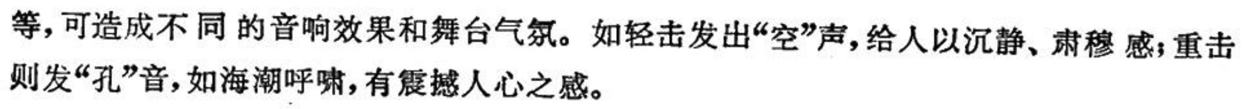
乙　　休止。

乐队分文、武爿。乐器包括吹、弹、拉、打。早期的乐队编制与乐器配备都比较简单，文武爿各三人。文爿乐器有头弦(兼唢呐)、月弦、小三弦，称“三大件”；武爿乐器有板、鼓、钹、锣(大锣、小锣)四类。随着闽西汉剧艺术的发展，乐队编制与乐器配备也随之增加。独具特色的乐器有：头弦、提胡、大铜锣、号头四种。

头弦，又名吊规、外江弦，用优质坚硬的梨木制作。琴杆长六十厘米，琴筒长十二厘米(圆形、头细尾粗)，厚一点三厘米，弓长七十八厘米。传统用丝线弦，音色高、尖、细，亮中带“嗞嗞”声。二十世纪六十年代初，改用钢丝弦。音色较透亮，音量增大且传声远。演奏时，强力度运弓、按指，演奏方法以分弓为主(见右图)。

提胡，又称三品弦，形似高胡。用双腿夹住琴筒演奏，音色极幼嫩娇柔。演奏特点是突出连弓、加花与滑音。

大铜锣，铜质圆形。锣面直径九十厘米，约重八公斤。悬吊在特制的木架或铁架上，用布带缠松木击奏。击奏法分轻击、重击、单击、连击、中击、边击、掩击等，可造成不同的音响效果和舞台气氛。如轻击发出“空”声，给人以沉静、肃穆感；重击则发“孔”音，如海潮呼啸，有震撼人心之感。



号头，又叫勾呐，是铜制回勾式伸缩吹管。无按音孔，一般不吹奏曲调。发音尖脆而凄厉，常用于开场闹台、两军对阵和押解囚犯等场面(见左图)。

中华人民共和国成立后，闽西汉剧音乐在继承、革新方面取得的主要成果有：

新婆行腔的创立。脚色由传统的男性改为女性扮演后，原婆行腔的音域、发声、行腔及演唱方法，都已不适应女性演员演唱。新音乐工作者与老艺人共同合作，通过实践，以净行腔的调式、旋法为基础，糅合旦行与公行腔的某些旋律，创立了一种具备婆行性格特征的新腔。如《杨门女将》中，佘太君的唱段(音乐设计：王善杰、邓景棠)，即属新腔首创例证。此后，又有各种新的发展，并日臻完善。



演唱音域的扩大。旦行由$\underset{\cdot}{6}-\dot{3}$（十二度）扩展至$\underset{\cdot}{6}-\dot{6}$（十五度）；公行由$\underset{\cdot}{3}-3$（八度）扩展至$\underset{\cdot}{7}-\dot{6}$（十四度）。由此唱腔的定调也随之增多。

板式和表现形式的突破。为适应剧目的广泛性，弥补传统板式和表现形式的不足，在板式上引进了二眼板（$\frac{3}{4}$拍）；演唱形式增加了伴唱、重唱、合唱等。同时还应用专业作曲技法，在传统的基础上写出了不少既保持闽西汉剧风格，又有时代气息的新唱腔和伴奏音乐。如《月到中秋》（作曲：袁洪亮）等。

北路戏音乐　源于乱弹腔，在发展过程中不断吸收闽东北一带的民间音乐和徽、昆、皮簧及南词等剧种的音乐唱腔，经融化、衍变而成。

唱腔结构为板腔体。唱词主要是七字（二二三）和十字（三三四）的上下句体。曲韵沿袭中州韵，用南昌话和本地方言相糅合的“土官话”演唱。二十世纪六十年代以后，开始提倡用普通话演唱。演唱时，男女同调不同腔。男腔和老旦用本嗓发声，女腔（花旦、青衣）和小生用假嗓发声。带腔乐器主要用曲笛（俗称“横哨”），有时用麻胡（即大京胡）。唱腔分平板腔和小调两类。

平板腔，是北路戏的主要唱腔。按调门（弦式）分为正、反二调。正调定弦为“5-2”，曲调有四种：〔头犯〕（“犯”字亦书为“万”，系方言谐音），完整的唱段最后有拖腔，板式为平板（即原板，$\frac{2}{4}$拍）。唱腔句子的起落，上句为板起板落，下句为眼起板落。旋律中的切分音（板下起音）和结尾的拖腔颇有剧种特色。曲趣开朗活泼，宜于对唱、叙述。例如：

夫君外出心不安

（《双义报》银凤［花旦］唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

叶红佛演唱
方瑞林记谱

【头犯】中速

(5· i 6 5 | 3 5 6 i | 5 5) | 3 3 3 | 5· (5 | 3 5 2 3 |
夫 君

5) 1 | 0 6 5 | 3· 5 61 5 | 0 3 5 | 2· (5 | 3 2 1 61 |
外 出 心 不 安，

2) 5 | 0 6 3 | 2· 3 | 2· 3 21 | 3 3 6 | 5 (2· 3 |
今 日 回 转

5 6 5 6 | 6 3 5) | 3 21 | 0 5 6 | 1· (2 3 | 1 6 1) |
心 内 宽。

轻　足　活　手

厨　房　进，　办

得　酒　饭

供　夫　郎

（哎）　供　夫　郎。

〔二犯〕，唱腔的起落为板起板落，板式为一眼板（$\frac{2}{4}$拍）。旋律的大跳音程和切分节奏较有特色。沉思、自叹和大段诉说的唱段，宜用此曲。例如：

我　若　是

（《秋江》潘必正〔小生〕唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

余欣贵演唱
方瑞林记谱

【二犯】

我　若　是

高　得　中

把　姐　忘　了，　潘必　正　赴　科

场　　　　死

无　下　（哪）　梢。

〔三犯〕，板式为散板，紧拉慢唱。多与其他曲牌结合而成为较长的唱段，情调悲哀痛苦。例如：

万恶奴才命该死

（《孟姜女送寒衣》孟姜女［青衣］唱腔）

1＝C

叶红佛演唱
方瑞林记谱

【三犯】快速

万恶奴　才　命该死，

害了奴夫　你也亡。

苦苦孤单　路上行，

不知何日　会夫郎！

〔秦腔〕，唱腔为板起板落，板式为一眼板（$\frac{2}{4}$拍）。情趣活泼轻松，多为折子戏中的女腔所用。例如：

轻移莲步上楼亭

（《奇双会》李桂枝[花旦]唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

叶红佛演唱
方瑞林记谱

【秦腔】中速

5 3 5 | 0 1̇2̇ 6 5 | 3523 5 3 | 2· (5 | 3532 1235 | 2 2) |
轻 移 莲 步

3· 5 63 5 | 0 5 3253 | 2 - | 2 2 3 2 | 2 3 2 | 3· 5 32 1 |
上 楼 亭， 双 手 打 开 窗

0 6 0 1 | 2· 6 | 5· 3 53 5 | 0 5 32 1 | 2 - | 2 2 |
帘 用 目 观。 隔 楼

2 3 2 | 3· 5 32 1 | 0 6 0 1 | 2 - | 5 3 6 3 | 3 2 5 | 3 2 1 6 |
请 问 楼 下 李 二 哥， 家 住 哪 州

渐慢

1 23 21 6 | 5 (2 3 | 5 6 4 3 | 2 3 5) | 1· 2 32 3 | 0 5 2326 | 1 - ‖
哪 府 哪 贤 门？

反调，定弦为“1-5”，曲调亦有四种：〔反头犯〕，板式为一眼板（$\frac{2}{4}$拍）。单段的唱腔，上句板起板落，下句眼起板落，多段的唱腔，下句板起板落。〔头犯〕中切分节奏的特点，在此曲中得到更多的发挥，情调开朗、激昂。例如：

你 好 比

（《辨芦花》邹氏[老旦]唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

叶红佛演唱
方瑞林记谱

【反头犯】稍快

(3 1 3123) | 5 53 5 | 0 6 3 | 2· (5 | 3532 1235 |
你 好 比

2） 5 3 5 | 0 6 5 | i 6i 23 i | 0 6 3 | 5· (6 i |
滴 水 潭 头 栽 牡 丹，

5643 23 5) | 3 i 7 | 6· 5 6 | 7· 2 7 6 | 5 656i |
开 花 容 易

5 (2· 3 | 5 6 4· 3 | 2· 1 23 5) | 5 35 6i 5 | 0 5 3 2 |
结 籽

1· (3 23 1) | 5· 3 23 5 | 0 3 i | 2· (5 | 3532 i235 |
难。 你 好 比

2) 2 2 | 2 3 2 | i· 6 i6 i | 0 6 3 | 5· (i |
青山 猛 虎 未 开（呃） 口，

6i65 356i | 5) i | 0 i 7 | 6· 5 6 | 7· 2 7 6 | 5 656i |
猛 （呃） 虎 开 口

渐慢

5 (2· 3 | 5· 6 4 3 | 2 3 5) | 6 5 6 i | 0 3 2 3 | 5 - ‖
会 伤 人！

〔反二犯〕，板式为一眼板（$\frac{2}{4}$拍），唱腔句子为板起板落，旋律起伏度较大。情调激昂而略带忧郁，多为女腔，用以诉苦、吐怨。例如：

自 那 天

（《方卿唱道》方杨氏〔老旦〕唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

叶红佛演唱
方瑞林记谱

【反二犯】
慢中板

(0 0 56 | i 6i 23 i | 7 6 5 | i· 3 2 i | 6 5 3235 | 2· 3 5 i |

自那天

儿拜寿

襄阳（啊）

城别，

为什么儿一去（呀）

无信回窑。

〔反三犯〕，调式、板式、唱法及用场一如〔三犯〕，唯情调较为高亢激昂。〔慢老拨子〕，板式为慢三眼，为板起板落，腔多字少，多接于〔反倒板〕、〔回龙〕之后。例如：

每日里

（《八府巡按》苏氏〔老旦〕唱腔）

1=G $\frac{4}{4}$

叶红佛演唱
方瑞林记谱

【慢老拨子】
中速

稍慢

每日里

i - - (5 6 | i·2 7 6 5 6 i) | i 5 6 5 6 |
守 柴 门

6 - 0 i | 6·i 6 5 3 5 6 i | 6 5 3 5 2 - |

2 - 0 (3 5 | 2 3 2 i 6 i 2) | i - 6 5 6 i |
望 眼

5 3 5 6 5 6 i | 5 (6 4 3 2 3 5) | 5 6 i 6 5 |
欲

5 1 2 3 1 2 | 3 - - 2 | 3 5 3 2 1·2 1 2 |
穿，

3 6 5 4 | 3 - - (5 6 | 3 5 3 2 1 2 3) |

5· i 6 5 6 | 0 5 - 3 | 2·3 2 1 6 1 2 | 0 5 3 5 3 2 |
十 八 年 如 一 日 盼

1· 2 3 2 3 5 | 2 3 2 1 6 1 2 3 | 1 - - ‖
儿 回 还，

小调，有从民间小戏中移植过来的，如〔补缸调〕、〔葡萄架〕、〔小上坟〕、〔花鼓〕等；也有直接从各地民歌中吸收过来的，如〔茉莉花〕、〔走广东〕、〔反山东〕等。小调的来源很广，经长期舞台实践，已具有不同程度的北路戏色彩，多在折子戏中运用，全本戏的特殊场面，有时也采用一二。

北路戏伴奏音乐不多，常用的琴串有十多支，多是外来的通用曲牌。吹牌和锣鼓经与京剧大同小异，唯表现方法（奏法、配器等）尚有本剧种特色。如用于男女传情场面的琴串〔一枝春〕：

一 枝 春

1=C $\frac{2}{4}$

中速　抒情地

方瑞林记谱

5·i 65 3 | 5 - | 5· i 65 3 | 5 - | i 7 6 5 |

i 7 6 5 | 5·i 65 3 | 5· 6 | 5 6 4 4 | 5 6 4 4 |

5 6 5 3 | 2· 3 ‖: 5 6 5 3 | 2 3 2 1 | 6 1 1 3 |

2· 3 :‖ 6 2 7 2 | 6 2 7 2 | 6 2 7 6 | 5 - ‖

又如用于升堂、官员迎送等场面的吹牌〔过场仔〕：

过 场 仔

刘文恺记谱

快速

$\frac{1}{4}$ 0 6 | 5 3 | 2 2 | i 6 | 5 6 | i | 6 5 | 6 5 | i ‖: i 3 |

2 | 2 7 | 6 | 6 3 | 2 | 2 3 | 5 | 5 2 | 3 5 | 2 3 |

5 6 | 7 2 | 7 6 | 5 | 2 5 | 5 2 | 3 2 | i | 6· 5 | i |

渐慢

6 5 | i | 6· 5 | 6 5 | i :‖ 5 i | 6 2 | 356i | 5 ‖

再如为唱腔〔二犯〕引介的锣鼓经〔二犯介〕：

二 犯 介

刘文恺记谱

$\frac{2}{4}$ 乙大 大冬冬 | 匡 台 ‖: 匡冬匡冬 匡台 :‖ 匡台 匡台 |

匡匡　冬匡乙冬 | 匡　- | 乙　嘟　冬冬 | 匡　- ‖

锣鼓字谱说明：

大　单皮鼓单槌重击。

嘟　单皮鼓双重槌滚击。

冬　大鼓或堂鼓重击。

匡　筛锣重击。

仓　大锣重击。

台　小锣重击。

七　大钹重击。

才　小钹重击。

顷　大锣、大钹、小锣轻击。

朴　小钹闷击。

令　小锣轻击。

乙　休止。

独　单皮鼓单槌轻击。

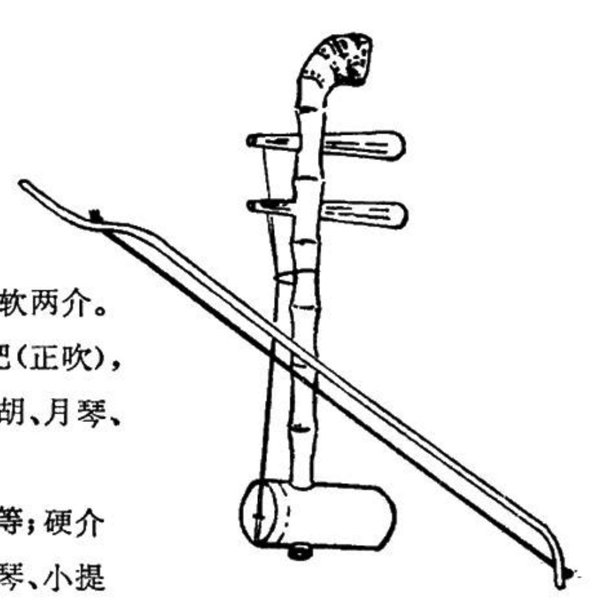
八　单皮鼓双槌重击。

格　板单击。

扎　板和单槌同时轻击。

格的　板和单槌先后击声。

嘟拉大　单皮鼓双槌或单槌轻滚击。



北路戏乐队共六人，俗称"六条椅"。分硬、软两介。硬介有：鼓板、大锣、小锣（兼检场）。软介有：头把（正吹），司曲笛、唢呐、麻胡（见图）；二把（副吹），司二胡、月琴、唢呐；三把，司三弦、战鼓、大钹、小钹。

1963年后，软介增设中胡、低胡、琵琶、扬琴等；硬介增设缸鼓、大堂鼓等。1965年后，又增添了大提琴、小提琴、小号、单簧管等西洋乐器，乐队编制相应扩大。

梅林戏音乐　属弹腔系统，源于徽调。清中叶徽调传入福建后，先后吸收当地的民谣、山歌和道教音乐，遂在泰宁县梅林一带形成。

梅林戏唱腔属板腔体。以皮簧和吹、拨为主要唱腔，兼用部分南词、北调、民间小调和道士腔（俗称摩郎腔）。曲体大都是上下句结构。词格以"二二三"的七字句和"三三四"的

十字句为基本格式。曲韵为十三辙，用普通话演唱，但带有本地土音。

皮簧腔，即西皮、二簧（亦称"下江调"）。以京胡为主奏乐器。西皮称下线，有〔原板〕、〔垛子〕等；二簧称上线，有〔原板〕、〔紧板〕等。

〔原板〕（$\frac{4}{4}$拍），男女分腔，同腔异调，板起板落，节奏平稳，适于抒情、叙事。〔西皮原板〕的上句有小过门，下句无过门，反复时直接唱上句。例如：

选自《打金枝》金枝唱段
（李金昌演唱）

$\frac{4}{4}$ （6 | 1· 5 32 16 | 1 53 65 3 | 32 36 5 23 |

【西皮原板】

35 65 32 16 | 5 35 2· 3 | 55 62 1 - ） | 5 i i 6 |
金 枝 我

i i 7 676 | 5 - - （65 | 35 32 16 12 | 3 - - - ） |
打 坐 在

0 3 5 6 | i 6i 2 32 | i - - 6 | 2 2 i 6i |
金 殿 里 （哟），尊 一 声

2 7 65 66 | 5 - - （65 | 35 32 16 12 | 3 65 3 12 |
父 （也）皇

3 - - - ） | 0 i 2 6 | i· 2 5 - | 3 i 6 5 |
细 听 端 的。平 日 里

3 35 6i 65 | 3 - - （65 | 35 32 16 12 | 3 - - - ） |
公（啊） 爹 （呀）

0 5 6 i | i 6i 2 32 | i - - - | 3 3 5· 6 |
寿 诞 期（哟），儿 未 曾

i i 7 676 | 5 – – (65 | 35 32 16 12 |
过 府 去

3 – – – –) | 0 i 2· 6 | i· 2 5 – | (下略)
行 那 寿 礼。

〔二簧原板〕，上下句皆有过门。例如：

选自《秦香莲》陈世美唱段
（李美良演唱）

4/4 (6 | 5 66 76 5 | 0 53 25 32 | 16 13 25 76 |

〔二簧原板〕

5· 6 76 5) | 2· 5 3 1 | 2 – – (3 | 23 21 65 61 |
秦 香 莲

25 31 2 –) | 5· 6 1 53 | 2321 61 23 | 1 – 1 5 |
说 的 话

(61 23 76 56 | 1 – 1 5) | 2· 5 3 3 | 0 2 35 32 |
真 情 真

12 16 (56 1) | 2· 3 76 5 | 0 7 67 2 | 1 35 5 6 |
理， 心 问口 口 问 心 理 短

(6 6 6 6) | 1 – – 53 | 2 – (下略)
情 虚。

〔唢呐二簧〕，即以唢呐（闷“5”）主奏的二簧原板。男女同腔异调。〔阴调〕，即反字的二簧原板，适于抒发悲哀痛苦之情。

〔二簧平〕，亦称“青板”($\frac{4}{4}$拍)，男女同腔异调，上句板起板落，下句眼起板落。完整的唱段临结束时常加上小拖腔，最后归落“5”音。例如：

选自《华山救母》张秀英唱段
（马宜凤演唱）

【二簧平】

4/4 5·1 6 1 | 2 - - 32 | (0 3 | 23 21 65 61 | 2· 3 2 5) |

我（呀）今 日

2 2 0 3 | 3 2 1 1 | 6 5 01 16 | 2 - - 32 | (0 3

要 到 （呀） 世 （呀） 间 去，（衣）

22 21 65 61 | 2· 3 2 5) | 1 5 - 16 | 6 0 2· 5 |

不觉 （呀） 来

3 2 0 1 | 6 - - - | 5· 1 61 5 | 0 5 - 6 |

（呀） 到 （呀） 世 （啊） 路 上

（拖腔）

1 - - 61 | 2 - - 2 | 7 6 5· 6 |

（衣）。

76 7 - - | 0 2 7 6 | 5 - - - | （下略）

吹腔，又名徽州调，三眼板($\frac{4}{4}$拍)。以笛子（闷“2”）为主奏乐器，眼起板落，男女同宫同调。例如：

选自《盘丝洞》唐僧唱段
（卢祖梅演唱）

【徽州调】

4/4 0 0 5·3 5 | 0 6·i 65 35 | 2 - - (5 | 35 32 12 61 |

自 从

2· 3 2 1 2) | 0 3 5 - | 0 6 - 5 | i· 6 2 i |
别祖 往

0 3 3 2 3 | 5 - - (i | 6 i 6 5 3 5 2 3 | 5· 6 5 3 5) |
西 进，

0 i 3 - | 0 5 - i | 6 5 6 - | 5 - 6 5 6 i | 5 (6 5 3 2 1 2 3 |
深 山 绿 林

5· 6 5 3 5) | i· 6 2 i | 0 3 3 2 3 | 5 - 0 0 | (下略)
少 人 行。

老拨子，以唢呐(闷"2")为主奏乐器，板式以原板($\frac{4}{4}$拍)为多，板起板落，男女同宫异调。例如：

选自《门栓记》包拯唱段
(廖有民演唱)

【老拨子】

$\frac{4}{4}$ 5 - 5 3 | 3 - 2 3 2 | 1 - - (2 3 | 1 1 6 5 6 |
百 (呃) 姓

1 2 3 1 -) | 1 1 6 6 | 6 - - - | 2· 3 5 - |
对 我 说 (呀)，

2 - 7 6 | 5 - - (6 | 5 2 3 5 6 | 5 2 3 5 -) |

5 5 1 1 6 | 5 5 5 6 5 | 3 - - (6 5 | 3 i 2 3 -) |
南 京 百 姓 都 (呀) 是 (呀)

1· 6 5 6 | 0 1 6 5 3 | ^{5}2 - - 0 | (下略)
善 良 百 姓。

梅林戏的发声一般用本嗓，生、旦常将曲尾的拖腔用假嗓提高八度来演唱，本嗓与假嗓结合，颇有特色。

梅林戏的伴奏音乐有串牌（含丝弦与吹奏两种曲牌）和锣鼓经。传统的串牌流传不多，现舞台上所用的多为兄弟剧种（主要是京剧）的通用曲牌。如用以陪衬才子佳人谈情场面的弦串〔风流串子〕和用以衬托场面气氛的吹牌〔得胜令〕等。例如：

风流串子

1=C 2/4

张佑钊演奏
魏　均记谱

‖: 3 3　5 32 | i · 2 | 7 76　5 6 | i – | 3 6　5 3 |

2 · 3 | 5·6　5 3 | 2 3　5 3 | 2 7　6 56 |[1.] i · 2 :‖[2.] i – ‖

锣鼓经多来自京剧，比较有本剧种特色的，有用做开唱引子的锣鼓头〔西皮紧板头〕和用以导引文武官员及主要脚色出场的锣鼓经〔大帽子〕等。例如：

【大帽子】

1/4 拉大 | 2/4 匡大　匡 | 才· 个　来台 | 乙七　匡 | 启· 个　来台 | 启合　匡 |

启· 个　来台 | 启合　匡 | 1/4 拉大 | 2/4 匡　七 | 1/4 匡 ‖

锣鼓字谱说明：

大　单楗重击单皮鼓。

匡　大锣重击。

才　小钹重击。

来　小锣轻击。

台　小锣重击。

乙　休止。

个　单楗击单皮鼓，多在弱拍或后半拍。

七　大钹重击。

启　小钹闷击。

拉　单槌轻击单皮鼓。

早期梅林戏的乐器配备比较简陋。文乐有京胡、二胡、梅花(唢呐)、咋子(海笛)、竹笛等。武乐有鼓板、大鼓、叮冬鼓(小堂鼓)、平锣、小锣、大钹、小钹等。

乐队四人：龙头，司鼓；上手，司京胡，兼唢呐、竹笛、战鼓；下手，司二胡、兼平锣、大钹、小钹、咋子；助手，司小锣，兼检场。

1960年开始，文乐增设月琴、三弦等弹拨乐器。武乐全盘搬用京剧的一套。

三角戏音乐　属采茶腔系，是由江西传来的采茶、吹腔和黄梅采茶等腔调，融合本地的山歌、小调、民间音乐以及外来的民歌小调组成。

唱腔有〔赣州调〕、〔湖广调〕、〔四平调〕等近百支。旋律活泼纯朴，富有生活气息。曲体为二句体、四句体、六句体的单曲体结构。调式以宫调式和徵调式两种为常见。板式有一眼板($\frac{2}{4}$拍)的“慢板、闷板、悲板”；无眼板($\frac{1}{4}$拍)的“紧板、垛子板”和散板的“哭板”等。唱词不讲究平仄、押韵，形式比较自由。曲韵属中州韵，用邵武土官话演唱，二十世纪五十年代后，改用带有当地口音的普通话演唱。

衬词、衬字在三角戏唱腔中占重要的地位。它既强调语气、增加节奏变化、便于旋律起伏等作用，又增强了音乐的生活气息与地方风格。常用的衬词有“桃花线哪梅花莲”、“呀子衣子哟”、“哎嗨哟”等。尾句多用“哪、喂、呀、啰”等衬字为拖腔。例如：

南　阳　调

(《上北京》保育员〔旦〕唱腔)

1＝D $\frac{2}{4}$

丁爱兰演唱
白兴礼记谱

(♩=64)

(6561 5617 | 6532 5 1 | 6561 5653 | 2123 5 1 | 6·1 5 0) | 5 5 6 1612 |

我(啊)是 一 个

1 6 1 3612 | 2 0 | 3 5 3 2 2 1 | 6· 0 | 6 2 2 1 6 |

保(啊)育 员(哪 喂)， 保(啊)育 员(哪 喂) 多谢 毛主席

5·6 1 2 2 6 | 1 6 2 1 6 | 5 6 5 5 | (6216 5617 | 6532 5·1 | 6561 5) ‖

(桃 花 线 哪 梅 花 莲) 来照(啊) 应(哪 喂)

随着剧目、表演形式的增多和脚色行当的发展，逐渐形成了“行当唱腔”专有曲牌。生行唱腔有〔汉调〕、〔茅蓬记调〕等。例如：

汉　　调

（《凤凰山》李春芳［旦］唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

李玲德演唱
白兴礼记谱

（♩＝64）

5 3 5　5 i 6 i | 5 6 5 3　2 | 5 65　3215 | 61 2　2（3 5 | 2321　6561 |
俺李郎　在书房　来　思　想，

2·3　21 2）| 2 3 5　6 53 | 5323　2 35 | 1216　5（6 | 5612　6532 | 5·1　61 5）‖
今　往　山中　弓　弹　鸟。

旦行唱腔有〔四平调〕、〔瓜子调〕等。例如：

四　平　调

（《贩马记》李桂枝［旦］唱腔）

1＝D $\frac{2}{4}$

高海明演唱
白兴礼记谱

（♩＝76）

5·3　23 5 | 0 i　6532 | 53 2　2（3 5 | 6·i　6535 |
我　家　住

2）　5 5 | 2 3　3 2 | 1·7　6 5 | 5·6　1 6 |
葆城　县　马　头　村，　牛

3 2　2 3 | 6　6561 | 5　（6561 | 5653　2 3 |
头岭　岭　上

23 5）　3·5 | 61 5　5 2 | 5 32　1 ‖
有　我　家　门。

丑行唱腔有〔上川调〕、〔西歌调〕等。例如：

选自《雇长工》洪长工唱段
（李玲德演唱）

【上川调】（♩=64）

5 53 2 23 | 1 16 1 2 | （3235 2321 | 6561 2·1 | 23 2） 3 23 |
小 子 生 来 运不

2 16 1 26 | 1 6 （6216 | 5·1 6532 | 5·1 61 5） | 5 5 6 1 1 6 |
通 （啰）， 年（哪） 年（哪）

3 3 2 1 2 | （3235 2321 | 6561 2·1 | 23 2 ） 2 2 3 |
与（呀） 人（呃） 做 长

2 16 1 26 | 1 6 （6216 | 5·1 6532 | 5·1 61 5 ） |
工（啰 哎呀）。

1 6 1 | 2 2 1 | 6·2 1 6 | 5 6 5 5 |（下略）
在 （呀） 在 村 （啰 呀 子 衣 子 呀 哟）

三角戏伴奏音乐只有锣鼓点和少量器乐曲，尚无固定或专用曲牌、乐曲。常用的锣鼓点有〔大金钱花〕、〔小金钱花〕（此两种多作为唱腔的过门用）、〔摇板〕（配合表演或人物上下场用）和用于曲终过门的〔长介〕、〔短介〕等。例如：

大金钱花

2/4 失太 太太太 | 况·太另况 以另况 | 另且况 且况太 | 另且况 失太太 | 当·太 ‖

小金钱花

2/4 失太 太太太太 | 况况 另况 | 且况另况 况·太另且 |

况且 以且以且 | 况 失失太 | 当 · 太 当且 ‖

摇　板

$\frac{2}{4}$ 当当　且当	且当且当　况	况当　且当	且太太　况况	另况　另况以另
况另当　况当	以且以且　况	且太太.　当·太	当且　0	

介　长

$\frac{2}{4}$ 且且　当	且且　况	且且　当当	且且　况
且当　当	且　况况	且况　以且	况　0

短　介

$\frac{2}{4}$ 0太太　当当 | 且 0　0 ‖

锣鼓字谱说明：

失　　山东板单击。

太　　单皮鼓单犍重击。

况　　大锣重击。

另　　小锣重击。

且　　小钹轻击。

当　　狗叫锣重击。

以　　小锣轻击。

早期三角戏只有锣鼓伴奏，乐器有大锣、小锣、冬鼓、小钹、狗叫锣等。这些乐器是悬挂在特制的架子上，由一个人司掌：双手分别司掌大锣、小锣、冬鼓；双脚分掌小钹、狗叫锣。二十世纪四十年代末，乐队增至三人，加进了二胡、笛子、唢呐等管弦乐器。五十年代成立剧团后，才建立了乐队。乐器以民族乐器为主，如唢呐、笛子、月琴、三弦、二胡、中胡等。兼用部分西洋乐器，如小提琴、大提琴等。打击乐器增加了山东鼓、大鼓、战鼓、三角铁、碰铃、木鱼等。

小腔戏音乐　属皮簧腔系统。由西疋(即西皮)、二放(即二簧)、梆子和本地民歌小调、吹打乐等组成。

唱腔以西疋、二放为主，偶用梆子腔。西疋，俗称"下马"，激越高亢，朴实雄壮，适于表现慷慨或舒展明快之情，没有反调。二放，俗称"上马"，委婉、平缓，适于表现沉思、悲叹场景。其反调称"反二放"或"阴调"。

唱腔结构属板腔体。板式有一眼板(即原板，$\frac{2}{4}$拍)、三眼板($\frac{4}{4}$拍)、无眼板($\frac{1}{4}$拍)、散板四种。一眼板又称"连"，如〔西疋连〕、〔二放连〕；三眼板叫做"清"，如〔西疋清〕、〔二放清〕；无眼板谓之"堆"、"答子"、"垛子"等，如〔西疋堆〕、〔西疋答子〕(又分紧、慢二种答子)、〔二放垛〕等；〔倒板〕、〔哭板〕、〔泪板〕等，则属于散板类。例如：

天波府又来了佘氏太君

(《辕门斩子》杨宗保〔生〕、佘太君〔老旦〕唱腔)

1=C $\frac{1}{4}$

杨长俞　杨大光演唱
周治彬记谱

(大 | 大 | 次大 | 次切 | 宽 | 次宽 | 次宽 | 宽次 | 宽 |

宽 | 次 | 宽 | 次宽 | 0 | 【二放泪板】(慢答子) 6 | 3 | 2 | 6 1) |

(佘唱) 6 天 | 2 波 | 1 6 | (5 3) 5 府 | (5 6) 5 | 5 又 | 3 来 | 5 了 | 6 佘 |

6 氏 | 5 | 6 太 | (1 6) 1 君， | (1 2) 1 | 1 来 | 6 在 | 5 | (6 3) 6 了 |

(5 6) 6 | 6 辕 | #5 门 | 6 上 | 6 抬 | (6·6) 6 头 | (6 6) 6 | 1 观 | (2 1) 2 看。 |

(6 1)

2 | 7 | 7 | 6 | 5 | 5 | 5 | 3 | 5 |

又只见绑得了

(5·5 | 5 5)

6 | 6 | 5 | 6 | 1 | 1 | 1 | 1 7 | 6 5 |

我的孙郎，小孙

(1 6 | 1 2)

6 | 6 | 3 | 7 | 6 | #5 | 6 | 6 | 1 |

儿身犯了何条罪

(6 2 | 5 6)

2 | 2 | 7 | 7 | 6 | 5 | 5 | 5 | 3 |

法？为什么绑辕

(2 1 | 6 2) (5 | 5 6)

5 | 5 | 6 | 6 | 6 | 1 | 1 |)0(| (大·大

门钉上枷锁？（叫白）唉！

(6 | 6 5)

大大 | 宽 | 宽 | 宽 | 0 | 6·6 | 6 6) | 6 | 2 |

（扬唱）小宗

1 6 | 1·6 | 5 | 6767 | 6 | 6 | 6 | 6 | (6) |

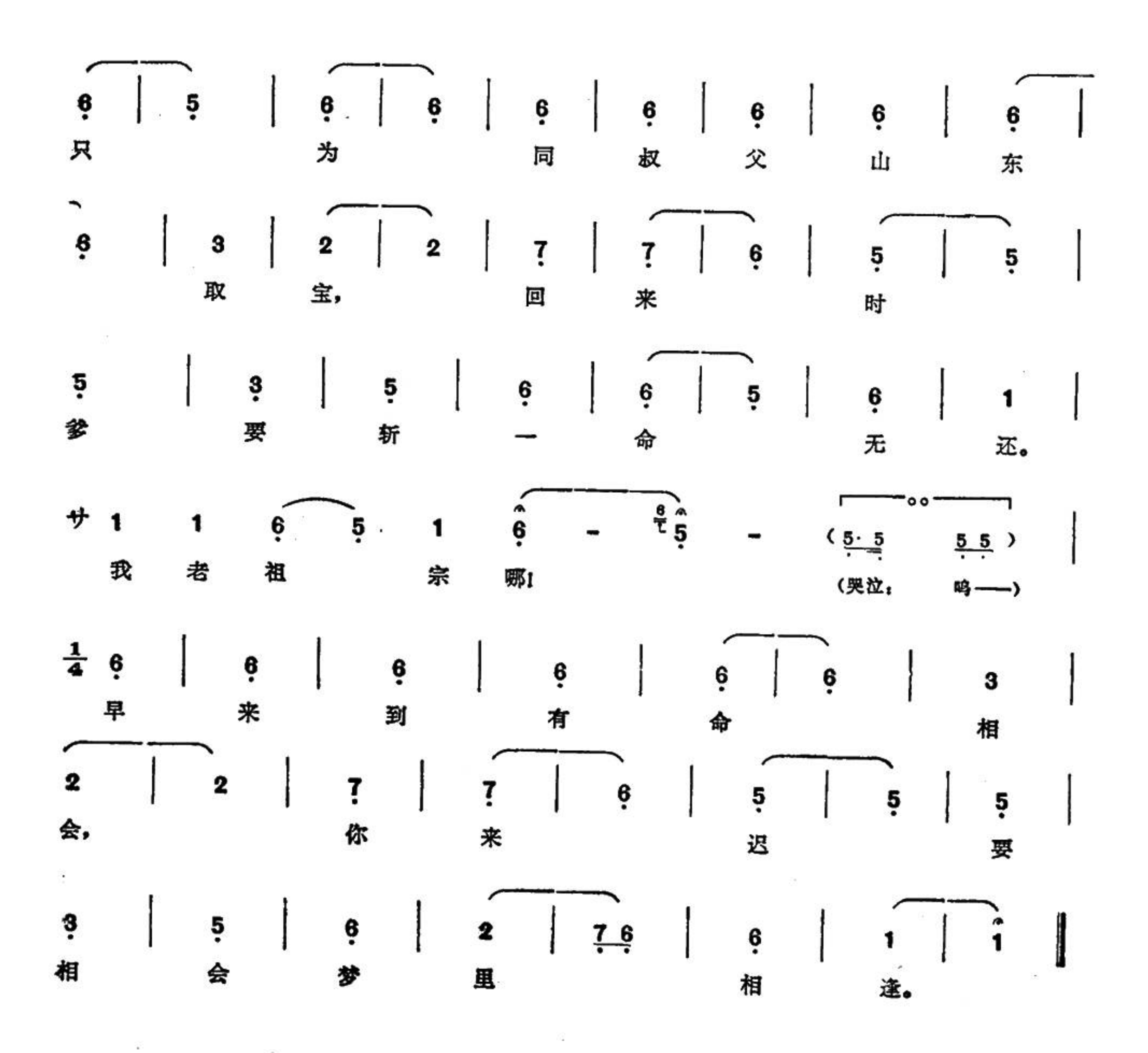
保跪尘埃眼泪

3 | 2 | 2 | 1 | 7 | 6 | 5 | 5 | 5 |

涌（呃），抬头来又

3 | 5 | 6 | 2 | 1 6 | 6 | 1 | 1 | 1 |

只见年老太君。都



叫武士忙退兵

（《打金枝》唐肃宗[生]唱腔）

1＝D $\frac{2}{4}$

杨大光演唱
周治彬记谱

【西尺堆】

0 i 6 5 | 6 0 6 | 3 3 i | 2 - | (大·大 大大 | 次大 大 | 宽 哩次 |
叫 武 士 忙 退 (哪) 兵。

哩次 哩农 | 宽 切 | 次大 大 | 哩 宽) |: 2 2 i 6 | 5 i 6 3 | 5 - |
尊 (呀) 一 声
你 (呀) 父 亲

6 66 | 6 6 | 6 6i | 2̇ - | 35 6·5 | 35 6·5 |
驸 马爷 细 听 端 详， 孤王 的 年 纪
也 立了 功 劳 第 一， 看一看 查一 查

35 6 | 35 6 | 6 i6 66 | 6 2̇ | i6 5 | 55 6 |
五十 七， 未生 男 单生 一女 名 唤 金 （啊）
功劳 簿， 功劳 簿上 一行 一字 有 你 的 名 （啊）

i - | 2̇ i6 | 5i 63 | 5 - | 6 66 | 6 6 |
枝。 李 太 白 上 金殿 三 本
姓。 你 家 里 也 有了 三 兄

6 6i | 2̇ - | 35 65 | 35 6 | 35 6 |
奏 起， 他奏 道 安禄 山 在河 北
和 四 弟， 取笑 你 树有 皮 虫有 壳

6 2̇ | i6 5 | 56 i | i 0 :‖
起 了 反 意。
人 岂能 无 （哇） 皮。

在二放中，有一种称〔上调韵〕的曲子，其特点是唱一句倒板后即转入正板。正板唱腔为上下两句。上句可反复咏唱多段唱词，以不稳定音为终止；下句只唱最后一句唱词，以稳定音终结乐曲，故称之上调韵。例如：

上 调 韵

（《紫金镖》樊梨花〔旦〕唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

杨玉梅演唱
周治彬记谱

【倒板】 【正板】

サ2 2· 15 6 - 2· 7 656 5· 3 5·5 2 2· 1 - 5535 |
婆（啊） 婆！ （啊 啊） 我 的 婆（啊）， 又谁知晓

(上句)

2/4 3 2 5 | 5 5 5 6 | 1 23 2· 1 ‖: 6 1 6 1 2 3 | 3 5 5 3 5 |

今 朝 不(哇) 周 全。 一 不 该 两军阵前
二 不 该 夫妻二人
(三至九不该唱词略)
十 不 该 樊关门前

(下句)

3 2 5 | 5 5 5 6 | 1 2 3 2· 1 :‖ 6 1 1 6 12 3 | 3 5 5 3 5 |

把 话 来 论(啊)。 不该真 不 该, 五虎洛阳
结 下 姻(啊) 缘(啊)。
迎 接 进(啊) 城(啊)。

渐慢

3 2 5 | 5 6 6 3 5 | 6 ᵛ 5 62 | 1216 5· 6 | 2 7 6 | 6 - ‖

到 此(啊) 来 (啊)。

〔梆子腔〕仅在《五福荣归》这一折子戏中用到，其旋律简朴，民歌风味浓厚。例如：

1=C 2/4

选自《五福荣归》柯氏 孙唱段
(杨忠槑演唱)

【梆子腔】

(5· 6 5 3 | 2· 3 | 6 5 6 1 | 2 - | 5 6 5 3 | 2 3 2 1 |

6 5 3 1 | 2 -) | 5 5 6 1 | 2 - | 3 2 2 3 | 1 16 1 |

一 (呀) 色 杏 花 香 (啊)

2· 3 | 5 - | 6· 1 6 1 | 6 - | 1 2 1 6 | 5 - |

十 里, 状 元 归 家

1· 6 16 1 | 1 2 1 6 | 5 - | (下略)

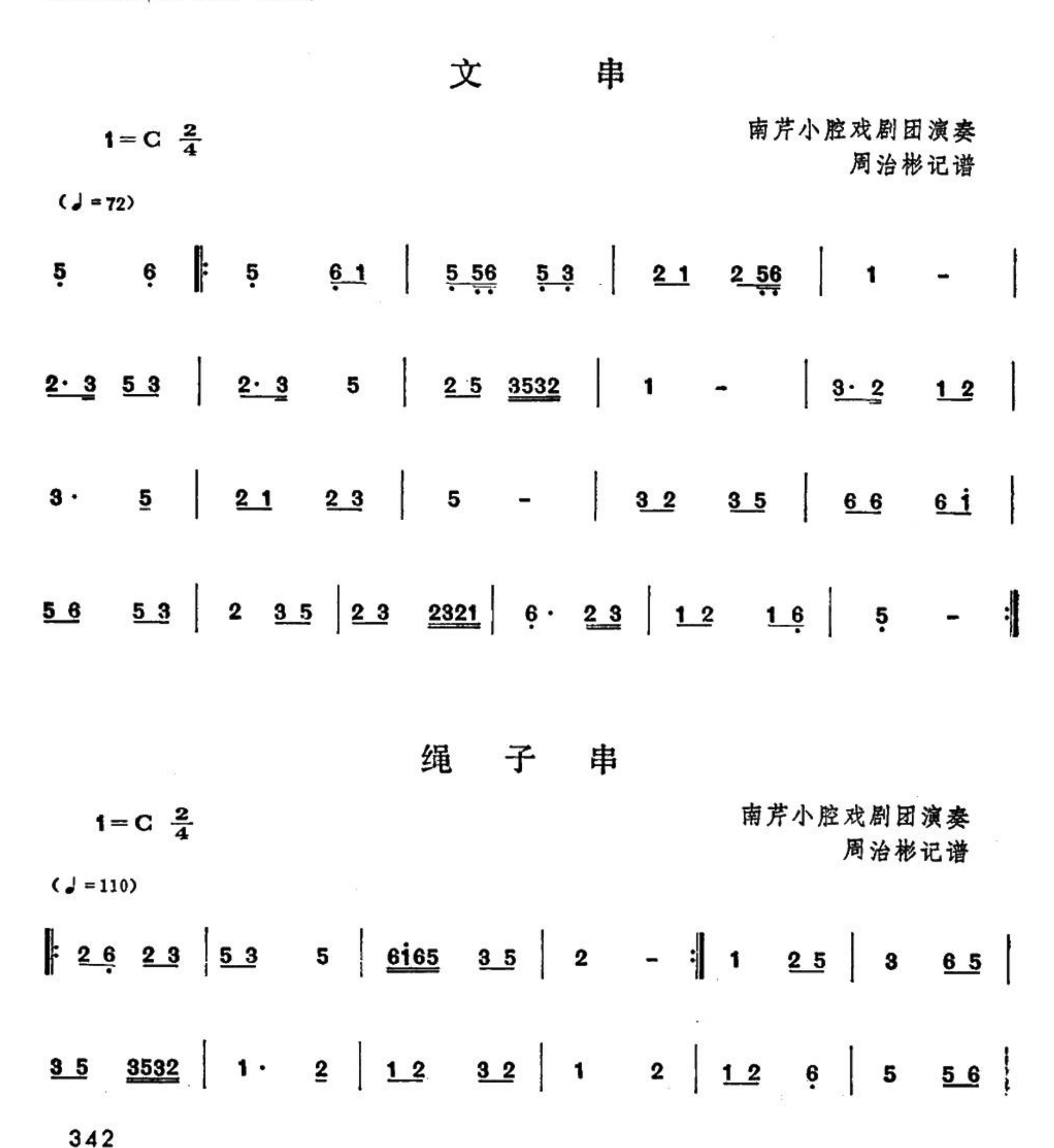
马 如 飞。

唱词以七字和十字对偶句为基本格式，文辞较粗俗。读音以中州韵(俗称“官音”)为

主，杂以方言，谓曰“洋腔”。男女唱腔同宫同调。行当用嗓有二：老生、老旦、净、丑、末等用大嗓演唱；小生、小旦等则用小嗓。谚曰“生旦起小调，大二花开大门”。

伴奏音乐分为琴串（丝弦曲牌）、吹牌和锣鼓经三个部分。

琴串，现存曲牌不多，常用的有〔金子金〕、〔送辰串〕、〔秋串〕、〔文串〕、〔绳子串〕等。就其功能，各有专用：〔金子金〕常用于间奏、酒宴和皇帝临朝等场面；〔送辰串〕多配合洗刷洒扫、陈设、收拾行装等表演动作；〔秋串〕则多为祝寿、交拜、舞蹈等场面应用；凡遇剧中人物在读书、游园、观赏、谈情等较文静场景，即用〔文串〕；而渲染匆忙、夜奔等紧张的气氛必用〔绳子串〕。例如：



3 5 6 i | 5· 6 | 3 5 6 i | 5 i 6 | 5 i 6i63 | 2 - ‖

吹牌，多用在开台、参拜、酒宴、登驾、拜印、剧终等场面。常用的曲牌有〔天水宫〕、〔大开门〕、〔柳条筋〕（即〔柳叶金〕）、〔风入松〕等。例如：

大开门

1＝C $\frac{2}{4}$

杨长尧 杨长淼演奏
周治彬记谱

（♩＝68）

6 56 1 3 | 2 2 2 2 | 3 6i 5653 | 2 12 3 5 | 2 3 2321 | 6 5 6 23 |

i· 6 5653 | 2 3 5 6 | 5 i 6 | 5 i i 65 | 3 3 5 6 | 3 5 3532 |

i· 6 | 5 5 i· 6 | 5 35 6 5 | 3 3 3 2 | 1· 3 | 2 3 2321 |

6 56 i i6 | 5 5 6 56 | i· 3 | 23 i 6 56 | i - | 2 3 5 |

2 3 2321 | i 65 3523 | 5 i i 65 | 4 4 5 i | 6 - | 6 - ‖

小腔戏的吹牌多与锣鼓经配合使用，如〔天水宫〕曲牌常配以〔七字清〕锣鼓介。例如：

【天水宫】

唢呐 $\frac{2}{4}$ 3· 2 | i 2i 6 5 | 3 - ‖: 6 i 6i65 |

【七字清】

锣鼓经 $\frac{2}{4}$ 0 0 | 0 0 | 0 0 ‖: 多多 七多 |

3· 5 3 | 6 5 6 i2 | 5 6 56 3 | 2 3 2 i |

七· 多 宽 | 多多 多 七多 | 七多七多 宽 | 多 多 七多 |

| 6　6 5 | 6　6 ⁵6 | i· 2̇　3̇ | 2̇　3̇　2̇ i |
| 七多　宽 | 多多多　七多 | 七多　宽 | 多　多　七多 |

（下略）

锣鼓经，统称"十二番"，即由十二种不同打法的锣鼓点构成。在运用上可以组合（如开台锣鼓），亦可分开。以其功用约分四类：开台锣鼓，用于场、幕之前，有〔开台甫（谱）〕、〔火炮头〕、〔十字断〕等。例如：

火　炮　头

2/4

周治彬记谱

0　大 | 多闹　宽 | 次宽　次宽 | 大　0 | 宽　宽 | 宽　宽 |

大宽　0 | 次·　次次 | 次次　次次 | 大·　多 | 宽　0 | 次·　次次 |

次次　次次 | 大·　多闹 | 宽　0 | 大次·　0 | 大宽·　0 | 大宽·　宽 ‖

十　字　断

2/4

周治彬记谱

大　切 | 大　宽 | 大　切 | 大　宽 | 六大　宽 | 六大　宽 | 宽　宽 | 哩宽　0 ‖

过曲锣鼓，用于唱腔的开头和结束处，起导腔、煞尾作用。例如：

过　曲　锣　鼓

2/4

周治彬记谱

0　大 | 大大　宽 | 大次　大宽 | 大宽　宽 | （唱腔略） | 大　大 | 宽　0 |

(唱腔略) | 大 大 | 宽 宽 | 宽 0 | (唱腔略) | 大多 闹 | 宽 0 |

次宽 次宽 | 大 0 | 宽 宽 | 次宽 0 | 大次 宽 | 大 宽 ‖

科介锣鼓，用于策马、上堂、行路等，如〔过马鼓〕、〔过七星〕、〔过小堂〕等；吹牌锣鼓，用于各种唢呐曲牌中，如〔七下清〕、〔尾声牌鼓〕、〔风入松牌鼓〕、〔满堂红牌鼓〕等。

锣鼓字谱说明：

多　板鼓单犍轻击。

大　板鼓单犍重击。

次　大钹、小钹同时击。

切　小钹重击。

七　小钹轻击。

宽　大锣、小锣、大钹、小钹同时击。

六　板鼓双犍轮击。

哩　各种打击乐器轻击。

乐队共六人：司鼓、上手琴（司京胡）、下手琴（司二胡或月琴，兼唢呐）、大锣手（兼胡琴）、大钹手（兼检场）、小锣手（兼检场）。

乐器分文、武乐。文乐有京胡、二胡、三弦、月琴等等，以京胡为主奏乐器；武乐有板、拉大鼓（板鼓）、堂鼓、平面大锣、大钹、小钹、小锣等。

小腔戏由于长期流传于偏僻山区，至今尚未有专业剧团。在流传过程中，虽曾受到汉剧、京剧等兄弟剧种的影响，并吸收了它们的腔调（如尤溪西华的土京剧，永安三百寮的汉剧小腔等），但就整个小腔戏讲，其声腔、音乐仍较多地保留了原始风貌。

南词戏音乐　源于苏州滩簧。其前身系坐唱的曲艺南词。中华人民共和国成立后，始搬上戏曲舞台。

唱腔分南词、北调、杂韵、小调四类。前三类是主体，总称为"大调"，而与"小调"相对。

南词，唱词句式以上下句（七言、十言）对称结构为主。曲牌有二：〔正韵〕，亦称"八韵南词"，俗称"八韵"，是南词戏的基本唱腔。一曲八句，第一、三、五、七句为上韵，第二、四、六、八句为下韵。结构方整，每句皆有过门衔接。旋律跌宕委婉，适于描景、抒情。例如：

正　　韵

（《打花鼓》村姑〔旦〕唱腔）

$1=G\ \frac{4}{4}$

赵秀兰演唱
叶友璜记谱

慢速

春宵一刻

值千金，

花有清香

月有阴。

歌馆

楼台声细

细，

秋千院落

夜沉沉。

胜日寻芳

泗水滨，

(安)无边光景一

时新。

等闲识得

东风面，

万紫

千红总

是春。

〔弦索〕，进行速度较快，俗称“快板”。板式以一眼板($\frac{2}{4}$拍)为主，也有紧拉慢唱形式的散板，长于叙述。包含〔单弦〕、〔双弦〕、〔混合弦〕三个曲牌。例如：

单　　弦

（《袖吐》花魁[旦]唱腔）

1＝A $\frac{2}{4}$

谢雪琳演唱
叶友璜记谱

快速

起身揭开红漆箱，

取出纹银二十两。

赠君权充经纪本，

莫嫌薄意请收藏。

混　合　弦

（《昭君出塞》昭君[旦]、王龙[丑]唱腔）

1＝A $\frac{2}{4}$

杨剑岚　陈强华演唱
叶友璜记谱

稍快

（打 打·）

（君唱）第一怨难报父母养育恩。

（龙唱）请问娘娘

3 5　6 5 | 3　6 5 | 3 5　6 5 | 3　- | 3　3　2 | 3　3　2 |
第　二　怨？(君唱)(喂哟) 第　二　怨　难　舍　皇　上

5· 6 | 1· 6 | 5 6　5 3 | 2　1 3 | 2　- | 7·　2 |
雨　露　恩。　(龙唱)第

7 6　5 | 2 3　2 7 | 6　5 7 | 6　- | 6　5 | 3　5 |
三　怨？　(君唱)损　害　黎　民

6　2 | i·6　5 | 6　7 7 | 6 (中略) | 6　2 | i 6　5 |
命。　(龙唱)娘　娘

6　7 7 | 6　- | 3 5　3 | 3 5　3 | 3 2　3 2 | 3　0 2 |
(呀)　俺这　里　俺这　里　乃是　一位　国

3　- | 3 3　3 3 | 3 5　1 | 2　- | 6 i　6 | 6 i　6 |
国　国国　国国　国　母，(呀)　他那　里　他那　里

6 5　6 5 | 6　0 5 | 6　- | 6 6　6 6 | 6　2 | i 6　5 |
也是　一位　国　国　国国　国国　国　母，

6　7 7 | 6　3 5 | 0 i　6 | 3 5　0 i | 6　3 5 | 3 5　3 5 |
(呀)　国母　娘　娘，娘娘　国　母，一般　荣华，一般

3 5　3 5 | 3 5　3 5 | 3 5　5 | i i　i i | 3 5　1 | 1　2 |
富贵，共享　安康，不必　悲伤，(嚯　嘻嘻　哈哈) 我的　娘　娘　(呀)，

转 1 = E (前 7 = 后 3)

3 2　3 | (3 2　3 2 | 3 2　3) | 3　6 | 5 3　5 | 0 i　6 5 |
(君唱)多　蒙　御　弟

来 解 劝 来 解 劝，

叫 奴 如 何 弃 中 华。

北调，有“别调”、“八调”等别称。旋律明朗、流畅，节奏紧凑。板式多为一眼板。常用以对唱。有些剧目如《牡丹亭》、《杀惜》等，专用北调演唱，别具一格。例如：

北 调

（《秋江》老渔翁[老生]唱腔）

1＝D 2/4

徐文林演唱
叶友瑛记谱

中速

有渔 翁
尊一 声

忙 摇 橹
陈 姑 姐

船 儿 离 岸
今 年 贵 庚，

边，

今 日 饯 送
勿 要 害 臊

天 上 婵 娟。
说 与 我

听。

杂韵，有〔秋江韵〕、〔点绛唇〕、〔鸳鸯歌〕、〔竹枝词〕、〔四合如意〕等。例如：

秋 江 韵

（《秋江》渔翁〔老生〕唱腔）

1=D 2/4

张 勇演唱
叶友璜记谱

中速

秋 江 河 下 两 只

网 鱼 船， 顺 风

顺 水 过 前 川。

嘻嘻 哈哈！（唉 么 呀 么仔 烟） 嘻嘻 哈哈！（呀 么

6　5·3 | 2　－ | (2 3　2 1 | 6 1　5 6 | 1 6　1235 | 2　－) ‖
噢　么　仔　天)

小调，是戏曲化了的民歌，数量较多。常用的有〔红绣鞋〕、〔进兰房〕、〔女告状〕、〔虞美人〕、〔鲜花调〕等。

南词戏唱腔以柔和、深情著称。旋律以五声音阶为基础，偶见变宫和变徵。唱腔结构多依照"起、平、落"——即散起、入板、煞尾的程式。散起，即散板开头；入板，即有板有眼、拍节正常的段落，是一曲的中心部分；煞尾，即结尾，以特定的过门结束全曲，如〔正韵〕以"3 5　6 i | 5　－"煞尾〔弦索〕以"3 6 | 5　－"煞尾。

曲韵在坐唱和刚转入舞台扮演故事时期，沿用中州韵，用"土官话"演唱。后逐渐改用带有当地口音的普通话演唱。

伴奏音乐，十番是曲艺南词的器乐曲，用笙、笛、三弦等乐器演奏。曲牌多来自昆曲，常用在南词戏中衬托场景气氛，有成套的曲牌。如"七牌十番"，包括〔乱云〕、〔翠峰〕、〔旭日〕、〔润声〕、〔瀑吼〕、〔晴霞〕、〔涌涛〕七支；"三步天女散花"，包括〔初步瑶池〕、〔再步金阶〕、〔三步灵宫〕三支。也有独立的曲牌，如〔麻姑晋酒〕(用于祝寿场面)、〔朝天子〕(用于帝王出场)、〔普天乐〕、〔上小楼〕等。例如：

麻姑晋酒

1＝D $\frac{4}{4}$

叶友璜记谱

i·　2̇　6·i　5·i65 | 3·　2　3·　2 | i·　2̇　3·2　56i2̇ |
6　－　6·5　i2̇3̇5 | 2̇·　i　6 i　5i65 | 3·　2　3　－ |
3·5　6 i　5 6　4 32 | 5　－　6 2̇　7 6 | 5·　6　5 36　5 36 |
5·6　i·2̇　6 i　5i65 | 3　0 3̇　0 3̇　0 i | 2̇　0 2̇　0 2̇　0 3̇ |
i　0 i　0 i　0 3̇ | 2̇·　i　6·i　2̇5̇3̇2̇ | i　0 i　0 i　0 3̇ |

2̇· i̇ 6 i̇ 5i̇65 | 3 0 3 0 3 0 2 | 5 - 6 2̇ i̇ 76 |

5 0 5 0 5 0 i̇ | 6 6 5 1·6 2 5 | 3 0 3 0 3 0 1 |

2 2· 3 5 6 4 3 | 2 0 2 0 2 0 5 | 3 3·2 1·2 6 5 |

1 0 1 0 1 0 3 | 5·i̇ 6·5 4·5 3 1 | 2 0 2 0 2 0 5 |

3·5 3·2 1 7 6 2 | 1. 1 0 1 0 1 0 2 :‖ 2. 1 - - - ‖

大吹，用唢呐演奏的曲牌。原是昆曲的曲牌，如〔将军令〕、〔大得胜〕、〔小开门〕、〔状元游街〕、〔落地金莲〕等。用场与其他剧种大同小异。

锣鼓经，专用的有〔五不齐〕，用于帝王仪仗排场；〔和合锣〕，用于对舞、比武、操练等场面。还有〔洗马〕、〔大上台〕等，都是比较有特色的锣鼓经。例如：

五 不 齐

2/4 打 那 0 | 参 打 那 0 | 寸 打 那 0 | 参 打 那 0 | 寸· 打 |

1/4 参 参 | 2/4 参寸 寸寸 | 参齐 寸齐 ‖: 参 齐 打 寸 齐 打 :‖

参 打 那 寸 打 那 | 参 打 那 寸打 | 参打 寸打 | 参 - ‖

和 合 锣

2/4 打·冬 | 参 打·冬 | 参 打 | 参冬 参冬 | 冬冬 参冬衣冬 | 参 寸 |

词寸　词寸 | 参　沧寸 | 词寸　词 | $\frac{1}{4}$ 参丁冬 | $\frac{2}{4}$ 参　寸 | 词寸　词寸 |

$\frac{1}{4}$ 参 | $\frac{2}{4}$ 沧寸　词寸 | 词　参寸冬 | 参　寸 | 词寸　词寸 | 参　沧寸 |

词寸　词 | $\frac{1}{4}$ 参丁冬 | $\frac{2}{4}$ 参　寸 | 词寸　词寸 | 参　沧寸 |

词寸　词 | 参打　才冬 | 参　冬个隆冬 | 参 ‖

锣鼓字谱说明：

打　单槌重击紧鼓。

那　双槌击紧鼓。

参　大锣声，或大锣、大钹同击。

寸　小锣重击（一般与小钹同击）。

丁　小锣轻击（与“沧”声同）。

齐　大钹重击。

词　小钹重击。

冬　重击松鼓或大鼓。

隆　轻击松鼓。

乐器配备与江南丝竹相似。分文武二场：文场有高胡（主胡）、扬琴、琵琶、三弦、双清、二胡、壳胡（中音乐器）、笙、苏笛、唢呐等。以高胡、扬琴、琵琶为主，俗称三大件。武场有板鼓、松鼓（扁形，发声“冬冬”）、探锣（比小锣小，亦称手锣）、大锣（平面浅边）、词钹（发声“词词”，亦称丝钹）、大钹（大帽圆顶）、紧板等。武场固定三人，分掌板鼓、锣钹、小锣，其他由文场兼任。

据传，在传统乐器中尚有一种名为“渔鼓”（或称包鼓）的乐器，其状如两碗合盖，两面突出，腹背皆可击打，很有特色，惜已失传。

芗剧音乐　原系闽南音乐“锦歌”、“车鼓”，传入台湾后，与台湾民间音乐、歌舞相结合，形成歌仔戏音乐。二十世纪初叶，歌仔戏传入漳州、厦门一带，又吸收闽南“锦歌”和民间音乐，形成了具有闽南特色的歌仔戏（后改名芗剧）音乐。

芗剧唱腔属曲牌联缀体，在联缀时可采用同宫同调、同宫异调、异宫同调、异宫异调等方法。唱腔曲牌大体可分为五类：

〔七字调〕，由锦歌〔四孔仔〕发展而成。羽调式，分高、低两腔。高腔适于表现喜悦激

动之情；低腔适于沉思、悲叹。例如：

七 字 调

（《陈三五娘》黄五娘〔旦〕唱腔）

1＝F $\frac{2}{4}$

陈玛玲演唱
陈松民记谱

中速

（6 2 | 3 5 6 2 | 6 6 23 6 | 3 5 6 2） | 3 6 3 | 3 7 6 |
陈 三 捧 水

3 （7621 | 6 1 6 32 | 12 6 2 56 | 3 4 3 21 | 6 3） | 3 7 6 |
（啊）（龙冬 仓. 才 仓才 仓才 孔 仓 才 仓才 仓） 入 绣

6· 5 | 3 - | 1 2 1 | 5 32 3 | 6 - | 3 35 3 |
房， 五 娘 看 着 （啊） 面（呃）
（孔 仓 才 仓才 仓）

（6 6 3 5 |
3 2 1 | 6 1 5 3 | 3 - | 3536 5 32 | 6·1 6 32 | 6 3 3 56 |
带 红。
（冬 冬 冬 仓才 仓 仓才 仓才 仓才 仓才 仓才 仓才

3 6 2 32 | 6 -） | 3 3· | 3 6 | 6· 3 | 3 5 1 |
孔仓 才 仓才 仓） 我 骂 陈 三 你 毒（呃）心
孔 仓 才

1 6 5 6 | 6 - | （3 6 2 32 | 6 1 6 32 | 1 6 6 4 | 3 4 3 21 |
狠，（哪 呃）
仓才 仓才 孔 仓 才 孔仓 才 仓才 仓才 仓才 仓才 孔 仓 才

6 3） | 5 3 2 | 5 1 2 | 6 - | 5 35 3 2 | 1 2 6 |
仓才 仓） 早 起 敢 来 （啊） 我 的 房

3 6 | 6 - | 5 23 | 5 5 2 | 3 6 |

间，　　　　敢　来　我　的　房　间。（合

6 - | (26 35 | 36 23 | 6 -) ‖

台台　衣台　合　仓　乃才　乙台　仓）

〔七字调〕板式可变，运用灵活。咏怀时采用清板或歇板的形式；急促叙述时采用流水板或删去过门的〔七字连〕。唱词只有两句者，则采用〔七字爿〕。〔七字调反管〕，俗称〔七字反〕。由〔七字调〕反弦而成，分〔七字反〕和〔七字调中管〕两种。调式仍为羽调式，定调由〔七字调〕的1＝F改为1＝^{b}B。曲情开朗活泼，可适应不同音域的演员演唱。例如：

七　字　反

（《陈三五娘》益春〔旦〕唱腔）

1＝^{b}B $\frac{2}{4}$

陈玛玲演唱
陈松民记谱

稍快　喜悦地

(6 | 3 3#4 | 63 12 | 3·#4 6) | 3#4 2· | 2 #4 |

黄　厝①　一　婀

3#4 17 | 6· (72 | 6·7 5#4 | 33 2372 | 6#4 372) | 6 6 #42 |

（衣）　　　　　　　　　　是（啊）益

3· #4 | 3 - | #4 32 | 76 2 | 2 76 | 3 2 |

春，　我　叫　师　傅　笑　（呃）

2 76 | 3 67 | 6 - | (36 53 | 63 63 | 63 5#4 |

微　微　（哪）。

33 2372 | 6 35) | 5 35 32 | 2 35 | 3 - | 3 5 1 |

阮娘　一　个　照（呃）身

---

① 厝——家。

6 5 6 | 6 (1 2 | 3 2372 | 6 #4 3 72 | 6 3 5 #4 | 3 3 2372 |
镜（啊 呃），

6 3 5) | #4 3 2 | 7 6 2 | 2 7 6 | 3 #i2 | 2 3 2 |
很 久 无 磨 生（呃） 暗

7 2 6 | 6 - | 2 3 5 | 3 5 5 | 3 5 6 7 |
纹 （哪）， 无 磨 生（呃）暗 纹。

(6 7 6 3 |
6 - | 1 2 3 #4 | 3 3 2372 | 6 - | 6 0) ‖

哭调，是从悲泣的哭腔和习俗歌谣中提炼出来的唱腔。有〔大哭调〕、〔艋舺哭调〕、〔宜兰哭调〕、〔琼花哭调〕、〔江西哭调〕等曲牌。这些哭调可单独运用，亦可联串成为唱段。例如：

大哭调 艋舺哭调

（《山伯英台》祝英台〔旦〕唱腔）

1＝F $\frac{2}{4}$

陈玛玲演唱
陈松民记谱

慢速 凄惨地

【大哭调】

(3 - | 6·i65 3 35 | 6 3 6i2i | 6·i 5 3) | 3 35 3 23 | i·6 3 |
一（呃） 拜 梁 哥

6 - | 6 (3613 | 6i65 3 35 | 6 3 6i2i | 6·i 3 5) | 6 3 6 5 |
（啊） 凄 惨

3 - | 3 - | 3·5 2 i | 6 3 6 i | 2 3 i 6 | 2327 6754 |
哀， 第 一 歹 命 祝（呃）英 台。

3 - | 3 (5 35 | 6 3 12 3 | 6165 3 35 | 6 3 61231 | 6· 1 5 3) |

3 5 3 2 | 5 3 2 | 3 - | 3 · 6 | 1·6 3 13 | 1·3 2321 |
梁哥你死去（咧） 阴府内

6 - | 6 (3613 | 6·165 3 35 | 6 3 6121 | 6· 1 3 5) | 3 2321 |
（啊）， 小妹

6·3 6 1 | 3 23 3 3 1 6 | 2·7 6764 | 3 - | 3 - | 1 6765 |
哭死哥你不知（哎呀）， 小妹

3 6· | 3 6 1 6 | 1·2 1 6 | 2 2· | 3·5 7 6 | 5·6 7 2 |
哭死哥你不知。 心（呃）肝（哎哟）我苦

转1＝D（前3＝后5）【艋舺哭调】

3 - | 3 (6 56 | 1 3 25 | 1·216 5765 | 1·235 21232 | 1· 3 5) |
（啊）！

3·5 1 | 2 12 3 25 | 1 - | 1 (3 25 | 1·276 5327 | 1235 2132 |
二拜梁哥（啊）

1 5) | 1 1 3 4 | 5· 1 6 5 | 3 (3·212 | 3555 3212 | 3555 3212) |
泪（啊）濛濛（呃），

5·6 3 2 | 1 6 5 3 | 2· (3 3 | 2·222 5765 | 2·222 5765) | 5 51 6 53 |
无疑梁哥你 你（呃）

5·3 2 5 | 1·3 21 6 | 5 - | 5 (6756 | 1 3 25 | 1216 5 56 |
归亡（啊）。

1·235 21232 | 1·3 5) | 2 3 1 | i·6 4 | 5·6 5 45 | 3 (3·212 |

并无半句（呃）

3555 3212 | 3555 3323) | 3 3 23 | 5·3 2 35 | 1 - | 1 (3525 |

对我讲（啊 喂），

12♭76 5765 | 1·235 21 ♭7 | 1 1515) | 3 5 3 | 5 1 3 | 2 - |

梁哥你死去（咧）

(2·255 6756 | 2·255 6756) | 5 i 65 | 5·3 2 5 | 1·3 21 6 | 5 - |

见（呃）阎王（啊），

5 (6756) | 1·2 5·3 | 5 3 1 3 | 5 3 1 3 | 2 - | (2·255 6756 |

梁哥你死去见阎王。

2225 3216) | 5·i 6 5 | 5 3 2 1 | 5 53216 | 5 - ‖

梁哥（哎哟）我苦（啊）！

〔卖药哭〕源于走唱艺人为招徕顾客而唱的各种卖药歌谣。行腔自由，按唱词的语音声调而造成旋律上、下行的变化，视剧情的需要而定其诙谐风趣或悲伤哀怨的情调。通常不加过门而连续滚唱，故亦称〔滚仔哭〕。例如：

卖药哭

（卖药者清唱）

1＝F 2/4

林文祥演唱
陈彬记谱

诙谐、稍自由地

(1 6♯4 | 3 3 | 6 3 6♯4 | 3 -) | 3 3 6 | 3 2 5 |

大家要听

2 3· | 3 (1 3 | 6·6 3 3 | 6 3 6121 | 6 -) | 2 2 |

（啰） 要静

3·2 3 | 3 - | 3 6 | 1 6· | 6 6 | 1 6#4 |

静（衣），我住台北日新町（哪），

3 - | 6 1 | 6 6 3 | 6 3 | 6 0 | 0 0 |

门牌番地我有定，（白）兄弟啊！（唱）

6 3 6 | 1 6 | 6 1· | 3 6 6 | 0 6 | 1 6#4 |

若要相探（啊）才会知间①（哪）。

3· 5 3 | 5 2 | 2 3·#4 | 3 - | （6 6·1 | 6 6 3 |

我广告药名（呃）

6 3 6121 | 6·） 2 | 2 5 3 | 5 3 3 | 3 - | 6 6 |

是胃气散（衣），胃气

6 6· | 1 2 1 | 6·1 6#4 | 3· 7 6 | 7 7 6 | 3 76 3 36 |

若痛无为难。我这次上海药房

1 6 3 | 6· 3 6 | 6 6 6 3 | 6 2 | 1 6· | 3 3 |

刚刚办，要拿来给恁②大家（啊）吃（啰）

3 1 6 | 1 6 | 2 - | 2 - | 6·1 2 3 | 2 1 6 76 |

平安。（哪衣）（衣）

5 - | 6 7 6#4 | 3 - | （6 3 6#4 | 3 3） ‖

（衣）

此外，单独运用的哭调尚有〔九字哭调〕、〔运河哭调〕等。

〔杂念调〕，又称〔台湾杂念调〕，由锦歌〔杂念〕衍变而成。旋律、节奏、速度都比较自由灵活，是一种唱念结合的多段型的叙述调。例如：

① 知间——知道或认得我的家。间指房间，即家。
② 恁——您或你。

杂 念 调

（《安童买菜》安童〔末〕唱腔）

1=G $\frac{2}{4}$

林文祥演唱
陈　彬记谱

自由、诙谐地

我安童哥（啊啰），我心里真欢喜，安人叫我上街去，

说杭州秀才来到这，叫我菜市去办（啊）菜物。

安童哥（啊啰），心内有主意，赶紧来去厨房款齐备。

(2 3 1 | 2 - | 5 6 1 | 5 - | 5 6 7 | 6 5 2 3 | 5 2 1 2 |

5·) 3 | 3 2 1 | 3 2 1 | 2 - | 2· (3 | 2·3 1 3 | 2 -) |
我安童哥(啊啰)，

2 1 2 | 6 1 6 1 | 2 - | 2 6 6 1 | 2 6 6 1 | 2 1 2 6 | 1 1 6 1 |
扁担拿一支，这个菜篮吊在扁担头

1 1 | 5 5 6 | 5 2 | 0 6 | 5 6 1 | 6 5 3 5 | 2 - ‖
叮当甩。(啊呃)(呃)

〔杂碎调〕，是三四十年代末"改良"时期从锦歌〔杂碎〕改良和发展而成的一种旋律丰富、板式多样的曲调。既适于叙述，又可以抒情。分正管、反管、中管三种调门，以适应不同音域的演员演唱。例如：

杂碎调

(《六月雪》彩云〔旦〕唱腔)

邵江海演唱
陈彬记谱

1=G 2/4

中速 稍自由地

1 1 | 1 - | 5 1 | 6 1 5 5 | 5 1 |
(白)师傅啊！(唱)难！难！难！为女难哉(呀)为女

1 - | 5 1 | 2 1 6 5 | 2 1 | 2 - | 1 1 |
难！为女一世守孤单。不是

5 3 5 3 | 3 2 1 | 2 7 | 7 - | 0 2 1 | 3 2 3· |
我身心怠慢(啊)，(白)师傅呀！(唱)因为我身

有配查埔人①。(师傅白)你的查埔人现在何方?(彩云唱)因为

逃难走四散,不知走西还是走

东。(师傅白)他姓什么,名叫什么?(彩云唱)(啊)阮倒还不识他是

哪里人,只道我若是剪发入尼

庵,怕了他下日仔②会来反这层③,来到

尼姑庵会要讨人。(彩云白)师傅,你要慈悲为本啊!

(彩云唱)带念我在家乡越里④落难

人,让我庵里且身安,恰好⑤你

宝塔造七层。下日仔我君功名

---

① 查埔人——丈夫。
② 下日仔——以后的日子。
③ 反这层——反对这件事。
④ 越里——正在。
⑤ 恰好——更比。

5 5 | 6 - | 6 65 | 6 ⁵6· | 765 2 | ³5 - ‖
若 有 望， 天 大的恩 情 你 一 人。

民歌小调，俗称〔调仔〕。来源甚广，有来自闽南和台湾的民歌、山歌、俚曲俗唱；也有来自其他剧种的小曲和当时流行的各种歌曲；有〔义勇军进行曲〕等革命歌曲；还有〔毛毛雨〕之类的靡靡之音。这类唱腔数量颇多，因旋律、调式、调性、节奏等方面各具特性，故对于表现某一特定的剧情，有特殊的作用，使芗剧音乐更加丰富多彩。

唱词多为七言、五言对偶句式。曲韵属中州韵，用漳州话、厦门话演唱，其语言声调列表于下：

漳州话

调类	平声		上声		去声		入声	
	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	44	13	53	22		21	32	121
调号	˦˦	˩˧	˥˧	˨˨		˨˩	˧˨	˩˨˩
例字	东	同	董	动	洞	栋	督	独

厦门话

调类	平声		上声		去声		入声	
	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	44	24	53	22		21	32	4
调号	˦˦	˨˦	˥˧	˨˨		˨˩	˧˨	˦
例字	东	同	董	动	洞	栋	督	独

芗剧伴奏音乐由串仔、吹牌、锣鼓经三个部分组成。

串仔，即丝弦乐曲。来源广泛，有的来自锦歌、南曲；有的来自“十音”、“八音”(均为闽南民间器乐曲)；有的来自竹马戏和潮州音乐。用场甚广，可用作前奏、间奏、终曲；亦可用来烘托场面气氛和配合表演动作及渲染人物的情绪。如凭栏思情或生、旦约会用〔台湾串〕；抓鱼捕虾用〔捉鱼串〕等。

台 湾 串

1＝G $\frac{2}{4}$

5 3 2 1 | 5 － | 5 3 2 5 | 1· 6 | 5 1 6 5 | 3· 2 | 1 2 3 5 |

2 3 2 7 | 6 5 6 1 | 2 5 | 3 5 5 5 | 1· 3 | 2 1 7 6 | 5 － ‖

捉 鱼 串

1＝G $\frac{2}{4}$

2 7 6 | 5 － | 5 3 5 6 | 7 6 2 | 2 3 7 6 | 5 － |

5 6 7 6 | 5 7 6 5 | 3 3 | 3 5 3 | 2 2 |

2 5 3 2 | 1 1 | 1 3 | 2 7 6 | 5 － ‖

吹牌，即唢呐曲牌。大多来自京剧，用场与京剧大同小异。分大吹和小吹两种：大吹用两支同调门的大唢呐配合大锣、大钹演奏，称为“插大介”；小吹用小唢呐配合小锣、小钹演奏，称为“插小介”。例如：

风 入 松（又名〔三追赶〕大吹）

$\frac{2}{4}$

董亚能口述
邱曙炎记谱

0 0 | 0 0 | 3 5 1 | 6 5 3 6 | 5 4 3 2 | 1 5 3 |
（八大 仓 大大 仓仓 仓 才台 仓 才 仓才 乙才 仓

3· 2 1 5 | 3· 3 3 5 | 3· 2 1 5 | 3· 3 3 5 | 3 3 5 5 | 3 3· |
仓 乙台 仓 乙台 仓 乙台 仓 乙台 令 仓 得了 合 仓·

3̇3̇ 3̇3̇ | 3̇ - | 仓 令仓 | 令仓 乙才 | 仓 令仓 | 乙仓 令才 |
匝匝 匝匝 扎大 大大

仓 八大 | 仓 大大 | 35 1 | 65 36 | 54 32 | 15 3 |
仓仓 仓 顷 仓 顷 仓 乙才 仓

3·2 15 | 3 3 55 | 3 3 1̇2̇ | 3̇3̇ 3̇3̇ | 3̇ - | 仓 令仓 |
仓 来才 令 仓 得了 令 仓 大 匝匝 匝匝 扎大 大大

令仓 乙才 | 仓 令仓 | 乙仓 令才 | 仓 八大 | 仓 大大 | 1̇ 36 |
仓仓 仓仓

5·1̇ 61̇ | 5·3 23 | 51̇ 61̇ | 5 - | 仓 令仓 | 乙才 仓) ‖
顷 仓 仓 才 仓 乙 八 乙

照 枪(小吹)

2/4

董亚能口述
邱曙炎记谱

(各大 各 | 仓才 仓 | 3·2 12 | 35 5 | 6·5 61̇ | 56 5 |
才 才 才 才 才 才 仓才 仓

3·2 12 | 35 5 | 3·2 12 | 12 1 | 各大 大 | 仓·才 仓才 |
才 才 才 才 才 才 仓才 仓

仓才 仓才 | 3/4 仓才 乙大 乙 | 2/4 仓才 仓 | 1̇ 1̇ | 6 5 | 6·5 61̇ |
才 才 才 才 才 才

【三槌】
565 | 6 1̇ | 6 5 | 3·2 32 | 12 1 | 八 大大 | 仓 仓当 | 才 仓) ‖
仓才 仓 才 才 才 才 才 才 仓才 仓

锣鼓经，大多来自京剧，较有特色的是唱腔中的过门插介。如〔七字调〕和〔七字调彩尾〕的插介，既具有芗剧特色的节奏，又烘托出唱腔的音乐气氛。例如：

七 字 仔

1=F $\frac{2}{4}$

董亚能口述
邱曙炎记谱

弦乐	0	0 0	0 0	0 0	0 6	3 6
锣鼓经	八大	乙 仓	才 仓	令才 乙台	仓 0	0 0

36 62	3 6	3 6	6 36	3 23	6· 2
0 0	0 0	0 0	0 0	0 龙冬	仓 仓才

6 36	3 23	6 0	6 2	3· 6	3 -
仓 仓	顷 仓 才	仓才 仓	0 0	0 0才	仓才 仓

2 32	6 32	3 6	36 32	62 16	3 6
0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	大 才 台

5 -	3 23	6· 2	6 36	3 23	6· 2
仓 大	顷 仓·	仓才 仓才	来才 仓	顷 仓 才	仓才 仓

6 3	2 32	3 6	32 62	1 -	61 23
0 0	0 0	0 0	大才 乙大	仓 大	顷仓·

| 6 3 2 3 | 6· 2 | 6 3 6 | 3 2 3 | 6 - | 6 3 |
| 乙仓 乙台 | 仓才 乙才 | 仓 大 | 乙仓 才 | 仓才 仓 | 0 0 |

| 2 3 2 | 3 - | 3 6 3 2 | 6 2 1 6 | 3 6 | 5 - |
| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 乙大 才 | 仓才 仓 |

| 6 3 6 | 3 7 6 | 3 5 6 | 3 6 6 | 2 3 | 3 6 2 3 | 6 - ‖
| 0 0 | 0 0 | 0 仓才 | 龙 匝 匝 | 仓 才 | 令才 乙才 | 仓 - ‖

锣鼓字谱说明：

大　单犍重击。

八　双犍重击。

嘟　单犍轻击。

仓　大锣、大钹、小锣同时重击。

才　大钹、小锣同时重击。

束　大锣、大钹、小锣同时闷击。

顷　大锣、小钹、小锣同时轻击。

台　小锣单击。

来　小锣与钹同击。

龙　堂鼓轻击。

冬　堂鼓重击。

孔　大锣轻击。

衣、扎、各、匝　板单击。

乙、个、令　休止。

芗剧音乐的主要乐器有四件(俗称四大件)：

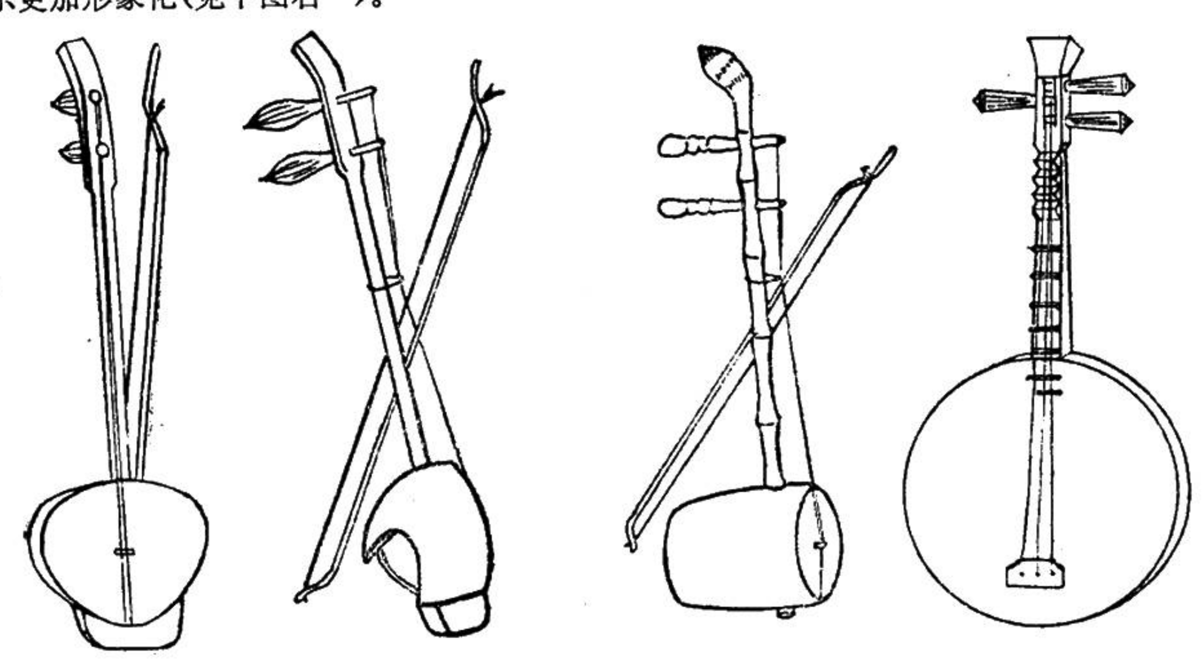
壳仔弦，构造原理及材料、形状，大体如板胡。琴筒面呈半桃形，直径十一厘米左右。音色较板胡柔和。多用为〔七字调〕和民歌小调的带腔乐器。定音：内弦 d^1，外弦 a^1。发声

较灵敏，便于加花演奏。传统的奏法只在原把位“上翻下滚”，不换把位（见下图左一、二）。

大广弦，琴筒以剑麻或棕树的根茎为材料。面为梧桐板，直径十五厘米，底直径十四厘米，杆长八十六厘米。轴呈葫芦状，原来反插系弦，状如古乐器奚琴，现改为正插，如一般胡琴，空弦定音 g—d^1。音色深厚柔美，左手指法特殊：用指头的第二关节按弦，内弦用食指和中指按弦，小指将外弦向内推，同时用无名指连续打弦，使发出连珠似的颤音，很有剧种特色（见下图右二）。

台湾笛，与梆笛相似。长三十八厘米，音孔等距。吹奏半音时，须用气息控制。筒音为 d（见右图）。

月琴，构造如普通月琴，唯形略异，杆稍长，装四相七品。共鸣箱直径三十六厘米。用拨子弹奏。空弦定音为 a-d^1。音色清亮铿锵。在为哭腔伴奏时，可按哭腔旋律滑奏，使音乐更加形象化（见下图右一）。



除以上四件之外，尚有六角弦（类似二胡，为〔杂碎调〕的带腔乐器）及洞箫、鸭母笛（芦管）等具有闽南音乐特色的乐器。西洋管弦乐器也曾使用过，在现代戏中曾发挥其积极作用。

芗剧音乐比较讲究配器，传统已有成规。例如〔七字调〕、〔七字反〕和民歌小调及部分场景音乐用四大件；〔哭调〕和〔台湾杂念调〕主要用大广弦、月琴、洞箫等；〔杂碎调〕用六角弦、三弦、洞箫等伴之。

山歌戏音乐　以闽西各县的山歌、小调、竹板歌和鼓吹、十番、歌舞曲（如采茶灯、船灯、龙灯）等民间音乐为主，在发展过程中，又吸收了闽西汉剧、江西采茶戏、湖南花鼓戏、粤东客家山歌戏等剧种的音乐。

唱腔以闽西山歌、小调为主体，现有曲牌一百二十多支，常用的七十多支。就运用方

法，大体分为三种类型：

一是以一支曲牌，反复咏唱多段唱词。例如：

龙岩山歌

1＝F　　洪兴柏演唱

二是根据剧情内容和感情需要，选用相应的多支曲牌，组合联唱。例如：

叔公说话另有音

（《茶花娶新郎》茶花娘唱腔）

1＝G 2/4　　丁沁　七九词
山　泉曲

【清流山歌】

阴（噢）。（唱）他把孙子（哎）承给我（啊），
辰（噢）。（唱）迟不说来早不说（啊），

【龙岩山歌】

（帮）承给我（呵啊哎），（花娘唱）是真是假（哎）
（帮）早不说（呵啊哎），（花娘唱）偏偏今日（哎）

难分（哎）清（噢）。
找上（哎）门（噢）。

【竹板歌】

一团乱麻缠我心（几哇），心烦意乱难理清（呵）。左思右想解不开，

【龙岩山歌】

（帮）急断肝肠火烧心（噢）。（唱）茶花（呀）因何不见你人影（呵），接回广亮把门进（呵）。

原速【上杭山歌】

莫非你行船真遇（呵）顶头风（噢），

快

（帮）船到（哇）江心难行进（呵哎），难行进（噢嗯）。

三是为表达复杂多样的感情，把几首情趣相同或不同的曲牌，各取其典型乐句，重新组成一首新的曲牌。例如：

山村来了补箩匠

（《补箩记》补箩师傅、黄嫂唱腔）

1＝A $\frac{2}{4}$

王草颂仰词
庄　稼曲

【武平山歌】【清流山歌】【连城山歌】

（黄唱）六月（哎）荷花（哎）满塘香（哎），

（师傅唱）山村来了（哎）补箩匠（哎），（帮）来了补箩（哎）匠（呵）。

（弹板）

（黄唱）只要（许个）鲫鱼落了池（哎），就别（许个）想去跳龙（哎）潭（噢），

【连城山歌】

（师傅唱）莫说（哎）老汉（哎）年纪老（哎），（帮）莫说老汉（咧）年纪老，（师傅唱）支援农业（咧）理应当，（帮）理应当。

山歌戏唱腔的节拍形式多为$\frac{2}{4}$拍子，节奏明快。旋律基础为五声音阶。常用的调式有

徵调式、羽调式两种。由于“商”音在调式中十分活跃、突出，使山歌戏音乐、唱腔具有独特的风格。山歌戏的风格，既有高亢、粗犷、纯朴的山乡特色，又有抒情、优美、委婉、含蓄的内在情感。

曲体结构为“起、承、转、合”的四句体。唱词多以七字句为基础的四句式。唱词中常出现衬词、衬字。常用的有：“啊咦哎”、“咧嗨啰”、“喜葛阿就”、“溜达”、“斯”、“呵”等。

山歌戏唱腔尚保留着山歌音乐的一些特征。如：节奏自由，常在一句唱腔和曲牌的尾部出现自然延长音；在基本唱腔的前后，常有呼号性的歌腔（称歌头、歌尾），以表示开始与收束；行腔常用喉部颤音。演唱除对歌、盘歌外，还有一人唱众人和等形式，有时还穿插数板、快板等变化手法。

伴奏音乐只有民间锣鼓，多用在唱腔的句末或唱段的结束处，尚无独立或专用的曲牌、乐曲。

锣鼓字谱说明：

弄　鼓轻击。

冬　鼓重击。

仓　大锣重击。

空　大锣轻击。

且　小锣重击。

冲　钹重击。

山歌戏早期只有锣鼓伴奏，正式成立剧团后，才建立乐队。乐器以民族乐器为主，吹、弹、拉、打俱全。如竹笛、笙、扬琴、琵琶、板胡、高胡、二胡、竹板、小鼓、钟锣等。以后又吸收部分西洋乐器，如小提琴、大提琴、低音提琴等。以竹笛为主奏乐器。独特乐器有树叶、竹板两种。

树叶，一般树叶均可吹奏，但以榕树叶为佳。以吹奏高音、中音为特色，音域可达两个八度（$f-f^2$）。

竹板，用优质的麻竹制作，每副四块。每块长二十厘米，宽六厘米。每副竹板中均有一块的侧面锯有竹齿，便于演奏时的横敲、直刮。发音脆亮，用于击打节奏。打法有夹板、敲板、锯板、摇板等（见右图）。

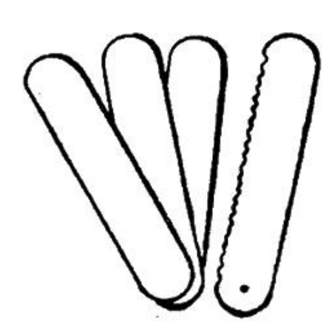


表　演

莆仙戏表演

脚色行当　“兴化七子班”时，脚色有七个行当，即生、旦、靓妆、末、外、贴、丑。过去戏班开台时，田公元帅“踏棚”，唱道：“扳请先师，请引七子登戏台，生、旦、靓妆、末脚、老、贴、丑……”（“老”是老生，“贴”是贴旦。）仙游也流传有“七脚十三伶”之说，这种体制一直延续到清末民初。宣统元年(1909)仙游青云班演出本中尚载有：“青云班众七子流芳大吉平安”等语。

兴化七子班在发展过程中，出现了“八仙子弟”的体制。清乾隆二十七年(1762)莆仙戏班中就有“八阳”、“八艳”之名。莆仙习俗，演戏多为酬神，在正戏之前，常加“弄八仙”。故又加上老旦，凑成“八仙子弟”。清末，莆仙戏班迅速发展，脚色也有增加，通常为九至十个脚色。“八仙”外加副生、四旦（花旦）。（后台乐队也相应增加，管篓担的仙游每班二人，莆田每班四人。）也有更多脚色的，如莆田全福春班分行细，脚色多，需要两只戏船运载。以后分为仁记、义记两班，每班都约十至十二脚色。民国十九年(1930)前后，莆田县上等戏班还是保持这个体制，同时女演员也上了舞台，还有女班陆续出现，如莆田蟾宫班和腾芳班等。

抗日战争期间，福州沦陷后，京剧、闽剧艺人渐次来莆田，受聘于戏班，出现京、闽、莆仙艺人同台混演的现象。如莆田的新共和、赛凤凰，仙游的赛春园等戏班，脚色行当的旧规也被打破了，有的增加有四旦、五旦（正旦、贴旦、老旦、花旦、醋婆旦），通常都有十几个行当，二十多个演员。

莆仙戏重视生、旦脚色，称生、旦脚为“顶乔（脚）门”，称净、末、丑为“下乔门”。演透场戏，例先上生脚，以生为一剧之主，曰“头出生”（即第一场戏先出生脚），戏名也多用“头出生”之名。新戏班教小学员，也只聘三个师傅，分教生、旦和净末丑三组。

莆仙戏脚色行当虽有分工，但都能兼扮其他行当。如莆田蓬莱馨班的黄金榜，在中华人民共和国成立前，是莆仙四大名旦之一，同时也是一个名丑。他演《姜诗》中的庞氏，也演《薛仁贵投军》中的薛炎。莆田新共和班郭燕，原为老旦，后以演关羽闻名。莆田佳音班

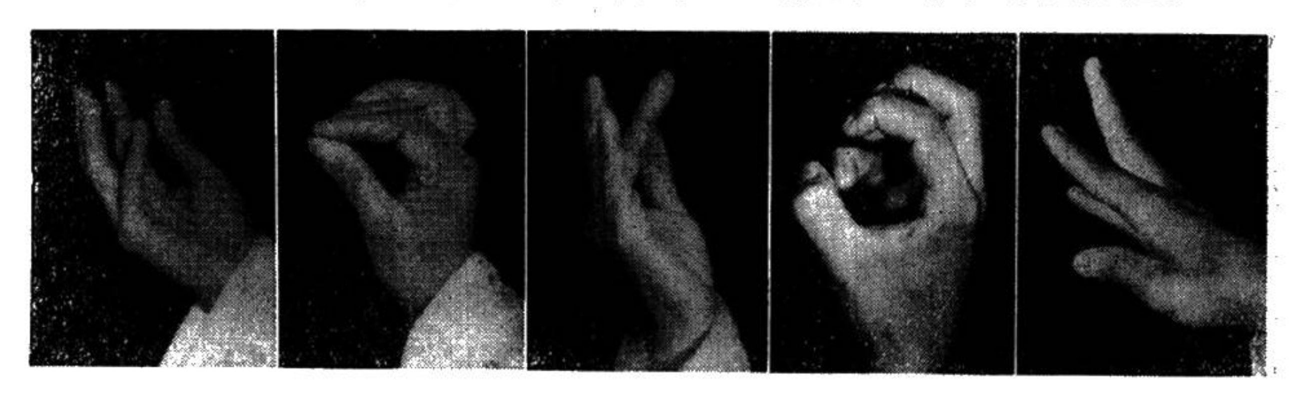
洪焕(正旦),则以扮尉迟恭(原靓妆扮)获盛名。



中华人民共和国成立后,脚色行当在原有基础上分工更为细致,演出时很少替代。

身段、基本功 莆仙戏的表演基本功集中在步、手、肩三个部分,要求头、身、腰的配合。步法分有:三步行、蹀步、摇步、拖步、挑步、云步等。旦脚的蹀步最有特色,也是旦脚的基础步法(见右图)。表演时,两足并立靠拢,足尖一翘一落、膝头夹紧、足尖着力,不断搓着行进。以足步的大小分为细蹀、中蹀、粗蹀三种,均表现古代女人婀娜走步的形态。生脚的步法,最主要的是"三步行",举步时足尖稍抬起,踏地时膝盖稍曲即又伸直,一般表现儒雅稳重的风度。靓妆、末脚举步时足尖斜向上翘起,弯膝、跨大步,谓之"挑步",表现老成庄重之态。

莆仙戏的"手法"包括指和臂两个部分。表演时要求手随眼转。指法有"薑芽手"(见下图左二),表演时以拇指、食指、中指捏在一起,无名指与小指弯曲成半圆形,一般是两手扣在胸前,走路时则一上一下扭动。生、旦多用此手势表示文雅温存。文生、旦脚有"香橼手"(见下图左一),表演时,食指稍为突出,与大拇指紧靠一起,为莆仙戏特有的一种指法。小生、贴旦有兰花手(见下图左三),表演时五指稍伸,像兰花叶,专为表现欢乐愉快时用。靓妆、末脚多作虎爪手(见下图右二),表演时五指张开外伸,指尖有力稍曲,表现威武大度。专扮赵匡胤的有龙爪手(见下图右一);扮演白髯口老者的有梅花手;丑脚常用的有啄手等。此外,一般常见的还有指手、三节手,都很有特色。



手式一般分为四个类型:(1)两手掌心在同一方向的,称为"顺花"。(2)两手掌心不在同方向的,称为反花。(3)两手掌心相对,称为照手。(4)用虚拟的动作去表达人物思想感情,称为拟手。根据这四种手式的不断变化去表达各种含义,遂出现莆仙戏各种丰富多变的手法。如簇手(两手作薑芽手扣在胸前,掌心向内,运用腕动将掌心翻向外,手指伸直朝上,指尖与肩平。行进时表示向前赶路,站立时表示劝解,或不同意对方意见)、拱

手、分手、拆手(两手作薑芽手，向前提起内转，手心向外，两手几乎相碰又拆开，或另一手用指手，表示想念亲友，或指某一事物)、推手、脱手、括手(左薑芽手，右外弧手，提胸前，掌心朝外，用右手向左手括过去，至两手相碰再收回放下。此动作表示曲终或包罗一切的意思)、独照(一手提与眼齐，掌心朝内，表示姿容秀丽，谓之"上独照"。一手只提至腹前则表示心地光明或饱学多才，谓之"下独照")、出手(这个动作表示英雄气概，右手掌心外向举过头角，左手握拳贴腰或张开平肩)、穿梭、扣手(又叫照手，两手提胸前，左手在前，掌心朝外，右手掌心朝下，指尖按在左手颈上，表示倾听、端详的姿态)、拼手(两手内弧手，掌心朝上，提胸前。双手一上一下互转两次向前推出去，掌心朝外，指尖朝上，表示抛弃、他迁或埋没红尘的意思；或用于武行，动作的幅度更大，表示克服困难的意思)等。

莆仙戏的肩部动作也很多，无论男女脚色的手法、步法都得与肩部动作相配合。生、旦脚走快步时，肩头必先用劲，或先来一个"旋肩"，两肩随身段稍前倾，一肩转向后，一肩转向前，这样反复旋转一下才往前行进。又如两手交叉在肩前"侟肩"，则表现耐不住寒冷，侟肩配上拱手则表现祝愿。此外还有荡肩(运用肩力使两肩的肩头连续向上下荡动，旦脚荡肩时头稍摇动，生脚头不动。旦脚每一动作开始，经常都要荡肩，这是莆仙戏表演中一大特色)、放肩(荡肩后复原，像卸下担子一般)、赞肩(即转肩，肩膀一边向前垂，一边向后提，头部也配合旋转，两肩不断摇摆)、蹍肩(两肩不断收缩又放松)等，都是莆仙戏特有的肩部动作。观众只要看到演员肩上的表演，就可以想到脚色脚步、身段的变化，所以莆仙戏特别重视两肩动作的运用。

莆仙戏行家历来把基本功训练叫做"落基"，要求做到"精求娴熟，气足运行，神化传情"。各行当为塑造各自的形象，还有一套基本功要求。如正生要练蹀步、摇步(见图左)、抬步、拖鞋拉(见图中)；贴生要练踢脚、翘脚、魁斗吊(见图右，左手掌心向上，朝左上方举过头，右手双指往前指，同时右足提成吊脚姿势，表示瞭望，监视，是贴生必学的动作)、下山虎(两手握拳，一手举过头部，一手往下在胯前，腿弯曲，像个打虎架式，表示交战的准备动作)；正旦要练粗蹀、百二蹀、云步、雀鸟步；贴旦要练千斤坠(双手向左右摇摆，摆至肚脐前，配合摇步行进，是贴旦表现粗鲁、忙碌、愉快的动作)、踏步、摇步、凤尾手；靓妆要练挑步、三下提(两手中指相勾往上提，踏三步拂袖再勾中指上提。表现大官出堂，"目连戏"中阎罗天子出场即用此科介)、悬脚、老虎爪；老旦要练三下颠(分为左







右颠、前后颠二种。左右颠即向右或向左横踏三步，头、身随着足步颠动。前后颠则往前后三步，头、身、手、足也随着颠动。表示年老带病走路之态）、杖步、死人跋（是老旦特有的慢步，表现苍白无力的样子）；末脚要练老人步、院子步、香橼手；丑脚要练七步颠（右手下垂，左手扶住右肘，用足尖向前颠了七步后跳起，改变为双手交叉在胸前的姿势，表示怡情舒畅，为丑脚的特有动作）、蹑步、矮步等。

舞台上的砌末，如扇、伞、鞭在莆仙戏表演中也有自己的套数，如《英台吊丧》中书房谈心的“投扇”，《百花亭》中“赠剑”的扇舞，《拜月亭》中“走雨”的伞功，《荔镜记》中益春的留伞，《千里送》中棍与鞭的表演等，都有极其丰富的演技。

莆仙戏的表演程式可分为三个方面：(1)是模拟生活的表演程式。如开关门、上下堂、上下楼、上下朝、上下轿、上下船、上下马、布阵破阵、纺纱织布等。(2)是舞蹈性的表演程式。如里外包，牵步蛇，结花法，双吊旗，叠花法等。(3)是配合音乐曲牌的。如“中状元”时吹奏〔望故乡〕的表演；“击鼓告状”时吹奏〔叨叨令〕的表演；“点将出师”时吹奏〔一江风〕的表演；“出路”时吹奏〔淘金令〕的表演；“将相上堂”时吹奏〔出队子〕的表演；“登山涉水”时吹奏〔薄媚衮〕的表演；“骑马行路”时吹奏〔五供养〕的表演；“看相卜命”吹奏〔闹春来〕的表演；“抬轿”时吹奏〔水底鱼儿〕的表演；“登山打猎”时吹奏〔浆水令〕的表演。

莆仙戏的武打功夫系从民间杂技和武术提炼而来，早期常是真刀、真枪、真拳相打。拳法有太极拳、凤拳、猴拳、白鹤拳等；锏法有双锏十二步、十六步、三十六步；大刀有女大刀十六步、二十四步等套数；剑法有双剑、单剑、短剑、飞剑等套数；枪法有单枪、双枪、下马枪、飞枪等表演程式，甚至近代民间武术，如大运村的矛与盾，昆仑村的双剑，下苑村的棍棒等，也都被吸收到舞台上来。



莆仙戏的表演受当地傀儡戏的影响较深，《三鞭回两锏》、《苏武牧羊》、《吕蒙正》（《数十八罗汉》一折）、《公背婆》（见右图）等戏，都是模仿傀儡戏动作的。如《三鞭回两锏》这出武打小戏，从开场至落幕，都显示了模仿傀儡戏的武打特色。双方兵器只有一尺长，秦叔宝的双锏，尉迟恭的鞭，均挂在演员的手上，不断地旋转。演员跳步出场，又跳跃入场都极像傀儡戏的招数。有一段表演：秦叔宝追尉迟恭时，尉迟恭乘秦不备，猛打三鞭，秦回两锏，双方同受重伤吐血。当尉迟恭的单鞭架住双锏，表现出两脚站不住，作三次弯曲脚势，就与提线木偶的表演极其相似。至于其他各行当的表演，也有傀儡戏的动作。譬如生脚的拖鞋拉，旦脚的蹀步，靓妆的挑步，丑脚的七步颠，末脚的三节弯，老旦的三脚杖，贴脚的魁斗吊等。尚有表达欢乐的雀鸟步，愤怒的双摇步，悲哀的双掩面，愉快的双作肩等，都叫做傀儡介。

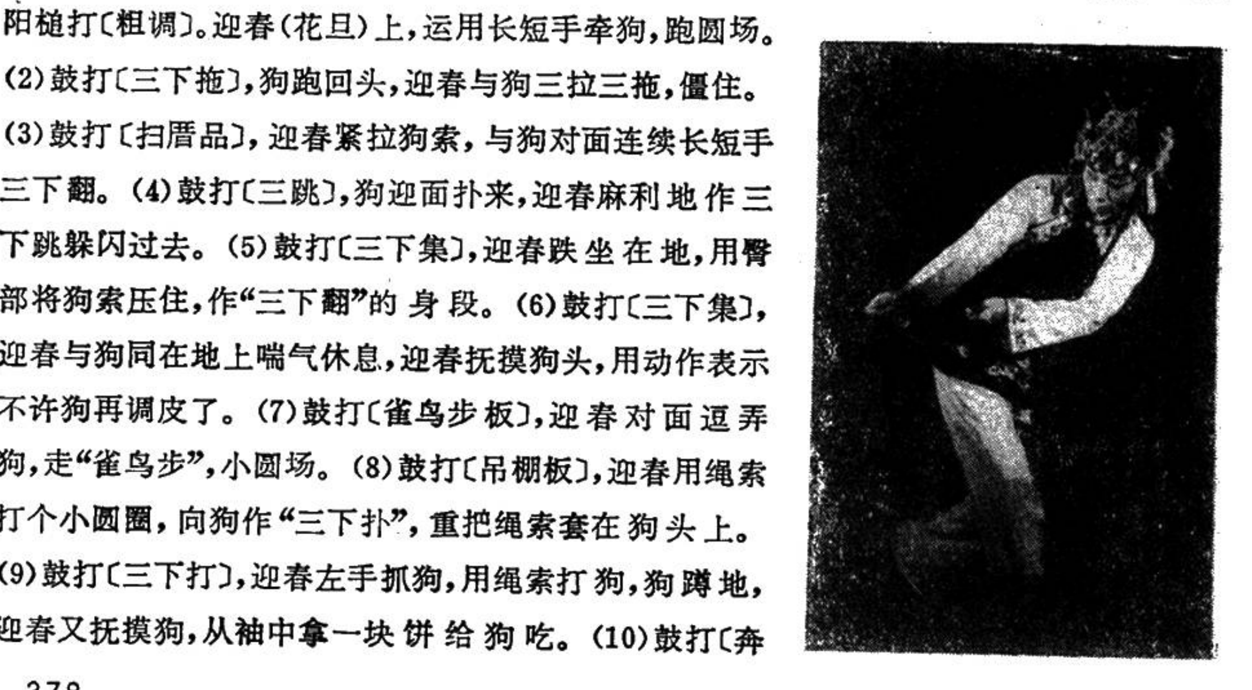
表演选例：

叶里娘： 是莆仙戏做功细腻的旦脚戏。演宋时贾似道弄权，陷害翰林编修叶里，叶里临刑前夕，叶里娘刺血写奏本，乞代夫死。表演时叶里娘手捧血书到金銮殿上本，一路行走时运用"扫地裙"。演出中演员身穿又长又大的扫地裙，裙沿拖地，用细碎的蹀步行进。脚尖把前面裙子轻轻挑起，可以前进，后退，左右旋转。莆田旦脚陈金标表演时，使用扫地裙有左转三十六，右转三十六，技巧难度很高。仙游旦脚陈金兰演出的《叶里娘》，还有金殿击鼓的全套表演。如冲出、颠介、摇步、四步寄、看悬鼓、上鼓架、击堂鼓、摔倒、二下颠、蹑步进殿等一套特有的表演程式，颇有盛名。



英台吊丧： 剧中的"佧椅"是莆仙戏中独具一格的旦脚表演。演祝英台到梁山伯家中灵堂哭吊后，进入梁的书房，见到梁的坐椅，不禁思念，逐渐陷入沉思，从而产生了一种幻觉，像是与梁山伯重新相会。英台唱〔驻云飞〕走"百二蹀步"，英台从椅前向左转弯至椅背，左手紧贴身后，右手搭在左肩上，望着椅子，用右肩靠在左椅背上，"佧肩"一百转，把椅子推向斜度；然后再把椅子放下，再换另一边，用左肩靠在右椅背上，"佧肩"一百转，动作与前相同。以此表现祝英台好像见到梁山伯就在身边，欲与他靠近，又发现空无所有。接着，伸手欲把他拉住，又扑个空。每演到此，观众赞叹不已。

迎春牵狗： 是《杀狗记》中的一段精彩表演。全出没有唱词和道白，是一场哑剧。戏中表现女婢迎春，奉主娘之命，到王婆家买狗，将狗牵回。表演时用各种鼓点配合多种身段和动作，组成一套牵狗舞蹈：(1)阴阳槌打〔粗调〕。迎春(花旦)上，运用长短手牵狗，跑圆场。



(2)鼓打〔三下拖〕，狗跑回头，迎春与狗三拉三拖，僵住。(3)鼓打〔扫厝品〕，迎春紧拉狗索，与狗对面连续长短手三下翻。(4)鼓打〔三跳〕，狗迎面扑来，迎春麻利地作三下跳躲闪过去。(5)鼓打〔三下集〕，迎春跌坐在地，用臀部将狗索压住，作"三下翻"的身段。(6)鼓打〔三下集〕，迎春与狗同在地上喘气休息，迎春抚摸狗头，用动作表示不许狗再调皮了。(7)鼓打〔雀鸟步板〕，迎春对面逗弄狗，走"雀鸟步"，小圆场。(8)鼓打〔吊棚板〕，迎春用绳索打个小圆圈，向狗作"三下扑"，重把绳索套在狗头上。(9)鼓打〔三下打〕，迎春左手抓狗，用绳索打狗，狗蹲地，迎春又抚摸狗，从袖中拿一块饼给狗吃。(10)鼓打〔奔

槌〕，狗吃饼，迎春双手提索牵狗走"雀鸟步"，欢欢喜喜下场。此戏表演有三个特点：(1)整段戏没有语言、唱词，而是通过手势、台步、身段、眼神，表现迎春与一只虚拟的狗在一起，这只狗是一只凶恶、调皮的狗。(2)演员表演时多采用矮步，这种动作常用于丑脚，而花旦、贴旦的表演较少见。(3)舞台调度并不复杂，只走斜线、圆场、中场三种。



百花亭·百花赠剑： 演百花公主与一个犯罪书生陆云相爱的故事。演出时，生、旦同时慢慢打开扇子，向左边作"乌云盖顶"，然后双方把台位拉开，打开扇向左右搭，作"双飞扇"。生左手挽巾带，旦掏翎，两人均配以蹀步，从远至近，扇叠扇，作"双宿"扇法，三上三下。两人又向右边作"乌云盖顶"转换台位，用"侟肩"、"蹀步"，由远至近，再次叠扇成为"阴阳扇"。左掀右翻，慢慢蹲下，相对照面，再接连作"三托扇"，然后双扇如蝴蝶翩翩起舞，时而"侟肩"，时而"转身"，若即若离，构成"花鱼戏水"的扇舞。1957年，《百花亭》参加华东区戏曲演员讲习会演出，林栋志扮陆云，黄宝珍扮百花公主，深受赞赏，后又被邀至文化部演员讲习会上演出，获得文艺界同行好评。



千里送： 演赵匡胤千里送京娘事。生扮赵匡胤，旦扮赵京娘。赵京娘一边趟马舞蹈，一边唱〔江头金桂〕曲牌。同时，赵匡胤舞八套棒法：即钩头坠棒、佛手拱棒、吊脚捏棒、托手挂棒、翘脚悬棒、烧香式棒、八卦耍棒和八字穿云棒等，细腻刻画了赵匡胤襟怀磊落的英雄形象。演出时马鞭与棍构成的画面极为美观。

春草闯堂·问证： 演知府坐轿前往相府问证，春草步行相随。一路上春草故意磨蹭，筹思对策。知府心急，遂让春草坐轿，自己步行。这段表演借鉴莆仙戏传统科步，春草、知府、轿夫分别采用踏步、双跳步、双踏步、蹀步、跹步、矮步、抽步、颠步等步法，并配以虚拟手法，诙谐、优美、生动地表现了上坡下坡、直跑转弯、涉水过沟、疾徐快慢等形态，真实地反映了春草、知府、轿夫不同人物的心情。由仙游县鲤声剧团首演，林栋志导演。1961年在福州演出时，由黄金宝(花旦)扮演春草。1979年又由许秀莺扮演春草，上北京为建国三十周年献礼演出。

梨园戏表演

脚色行当　梨园戏行当分为生、旦、净、末、丑、贴、外七色。小梨园、上路、下南三个不同路子的行当还各有所侧重。小梨园以生、旦、贴、丑为四大柱(即四个主要行当),以生、旦、贴为主的戏叫"幼脚戏",以丑为主的戏为"粗脚戏"。上路老戏则以生、旦、净、丑为四大柱,下南老戏则以净、丑、外、末为四大柱。

生,扮演戏中的男主人公。梨园戏剧目大多数是用男主人公来命名的。全本戏的首出都用生坐场,叫做"头出生"。生有四个方面的戏:(1)纱帽戏(官生)。如《王十朋》中的王十朋;《朱弁》中的朱弁等。(2)破衫戏(穷生)。如《朱买臣》中"逼写"的朱买臣;《苏秦》中"真不第"的苏秦;《吕蒙正》中"验脚迹"的吕蒙正。(3)生巾戏(文小生)。如《高文举》中"打冷房"的高文举;《周德武》中"相命"的周德武;《朱寿昌》中"过径"的朱寿昌。(4)小角戏。即扮演安僮之类的人物。此外,下南老戏《刘大本》和《抢诰命》中的包拯,系由生行扮演;小梨园《陈三》中"睇灯"的李姐也是由生行扮演。

旦,扮演戏中女主人公。大梨园(上路、下南)和小梨园在旦脚分行上各有不同。

大梨园有大旦、二旦、小旦之分。这三个行当在一个戏的不同场口可以扮演同一个人物。大旦,主要担负戏中唱念较难、情绪跌宕较大的场口,要能演"四领白裙"和"四块乌巾"的戏。所谓"四领白裙",即《王魁・走路》的谢桂英,《刘文良・洗马河》中的萧氏,《章道成・杀子》中的赵文英,《刘永・寻姑》中的金花女等。所谓"四块乌巾",即《孟姜女・送寒衣》中的孟姜女,《蔡伯喈・真女行》中的赵真女,《岳霖・讨金》中的刘淑英,《周德武・五里亭》中的张瑞英。这些戏都是唱做并重,许多场面全靠单人表演。二旦,演的是同一个戏的喜剧场口,老艺人称为佻戏(轻佻之意)。如《周德武・行香相命》中的张瑞英;《郑元和・踢球》中的李亚仙;《朱买臣・逼写》中的窦氏;《苏秦・提灯》中的周氏。这些戏生活气息、人情味较浓,重白路(念白)。全本戏的第二折,就是女主人公上场的戏,故叫"二出旦"。这出戏由小旦扮演,同时,还要担负扮演结场时大团圆戏中女主人公。另外还要扮演丫头、书僮之类的脚色。

小梨园的旦脚分行不像大梨园老戏那样。小梨园的大旦,要扮演整本戏中的女主人公。如《陈三》中的黄五娘,《吕蒙正》中的刘月娥,都是由大旦自始至终演完。

净,大梨园的净行有四个方面的戏:(1)打脸戏(花脸戏),也叫"竖眉戏",如《程鹏举》中的张真,《苏英》中的梅伦,《商辂》中的李文希,《刘大本》中的刘大本,都是以白面为底,用黑色来勾画的反面人物。(2)白须戏(挂白髯口的),如《梁灏》中的梁灏,《留芳草》中的留芳草,《苏秦》中的苏洛卿。(3)小角戏(小三花),如《郑元和・小二报》中的小二,《岳霖・

讨金》中的裴义,《姜孟道·书僮乞书》中的书僮,《大贺寿》中的李铁拐。(4)穿裙戏(中年以上的老妇)。如《苏秦》中的田氏,《周怀鲁》中的田夫人,《王十朋》中的后母,《朱买臣》中的钱大姐。上路中的净按旧规还要演三支拐(三个拿拐杖的脚色):即《苏秦》中的苏洛卿,《大贺寿》中的李铁拐,《姜孟道》中的书僮。

小梨园的净行,主要有两个方面的戏:(1)幞头戏。如《吕蒙正》中的刘文茂,《陈三》中的陈运使等。(2)巾服戏。如《宋祁》中的苏东坡,《陈三》中的黄九郎等。

丑,要男、女兼扮。按梨园戏旧规,凡结场的大团圆中,年长的女脚色,如《陈三》中的欧氏(即黄五娘母),《刘文良》中的刘母,均应由丑改扮。丑的戏路有五:(1)袍带丑。如《苏秦》中的苏乙,《刘秀》中的阴似道,《陈三》中的林大等。(2)奴才丑。如《高文举》中的李直,《龚克己》中的走地虎。(3)家婆丑。如《朱文》中的王行首妻,《朱弁》中的家婆。(4)粗婀丑。如《岳霖》中的冬梅,《吕蒙正》中的素梅。(5)乌巾丑。如《周德武》中的尼姑,《何文秀》中的杨婆。均属扮演风趣、诙谐的老妇人。

贴,在小梨园中叫小旦,主要扮演的角色:如《陈三》中的益春,《朱弁》中的花娇,《吕蒙正》中的梅香等。戏班里称这一行当是"贴头贴尾"(即喻缺什么脚色就补什么脚色之意),所以在《朱弁》中又要改扮颜氏(老旦),在《宋祁》中要改扮宋祁(小生),在《葛希谅》中要改扮唇儿(童角)。

大梨园的贴,又叫老贴,主要是扮演老旦,行内称"乌巾戏"。上路的老贴有三块乌巾(也叫三母):即《王十朋》中的十朋母,《朱寿昌》中的寿昌母,《姜孟道》中的孟道母。下南的老贴有三块半乌巾:即《苏秦》中的三婶,《刘秀》中的岑彭母,《刘大本》中的饭婆等。除乌巾戏外,贴还要演两方面的戏:一是唱做并重的正面人物。如《孟姜女》中的孟姜女,《商辂》中的秦雪梅,《尹弘义》中的颜如玉等。二是阴险奸诈的反面人物。如《苏秦》中的杨氏,《苏英》中的梅妃等。

外,也叫老外,要文武兼备。戏路有三个方面:(1)刚毅耿直的人物。如《商辂·大保奏》中的吴丞相,《岳霖·狱卒报》中的韩世忠。这些戏中都有些独特的表演。如吴丞相的坐椅,潘葛的敲金钟,韩世忠的十八罗汉科。(2)心地善良的长者。如《朱买臣》中的张公,《程鹏举》中的何呈祥等。(3)反面人物。如《孟姜女》中的蒙恬,《何文秀》中的严知府等。

末,扮演的人物属院子、手下军,又叫"奴才末"。主要有两方面的戏:(1)黑须正派老生戏。如《苏秦》中的苏德,《苏英》中的苏敬等。(2)风趣诙谐,富有正义感的喜剧人物。如《刘永》中的义童,《朱寿昌》中的安童等。

身段、基本功、特技　梨园戏的表演动作(含各种身段)叫"科"、"科步"。其基础科步称为:"科母"(如"十八步科母"。戏谚云:"做许(哪个)科,装许(哪个)骸(表演程式)",就是说每一个科步动作都有不同身段形态。"十八步科母"是各个行当共有的基础动作,不同行当又有各自的科步。如旦科、生科、婀(小旦)科、奴才科、彩旦科、丑科等,表演需根据

曲、白内容化为各行当的科步动作。同一动作亦可表现多种内容，需靠演员的技艺和表演才能而定。

梨园戏有一套严谨的科步身段。其来源：(1)对佛教壁画、石刻、塑像等人物形态的模仿。如观音手、观音叠座、玄坛公手、魁星踢斗、十八罗汉科等。(2)对动物或植物神态的模拟。如猫洗脸、猴照镜、加令跳、虎仔探井等。(3)模仿提线木偶的动作。如相公摩、傀儡落线、双过场等。此外尚有大量对生活动作的直接模拟。如《朱寿昌·冷温亭》中寿昌母的捆柴、挑柴，在风雨中颠荡、摔跌。又如《吕蒙正·入窑·煮粥》两折戏中的搬石头、建灶、刷锅、洗米、舀粥等，均来自生活动作，但经过提炼加工，受到音乐节奏的制约，动作完全舞蹈化了。

早期梨园戏旦脚的服饰没有水袖，生行的水袖只有一尺长(女帔、女官服的水袖与生同)，所以特别讲究手指造型，因而指掌的姿式较为丰富。如旦行的鹰爪手(见图左中)、螃蟹手(见图右下)、莲母手(见图左上)、兰花手(见图右上)、观音手、五指手、小指手(见图左下)、赞美手、半拳手等。每一科步，身段都必须附以一定的指法。







梨园戏的科步身段规格要求十分严谨，对身段要求有：三节手、四顾眼、糕人身等。三节手，肘、腕及手掌均须略微弯曲保持揉圈的弧线，不得松弛垂直。四顾眼，眼神要紧随手的指向，要求眼神灵活，最忌死羊眼(呆滞)。糕人身，是对旦脚身段的特殊要求，或站或坐，腹及臀部均须收紧，脚部作"阙脚"，上半身板正，下半身扭偏一旁，似民间彩扎古典美人的造型。

传统科班里没有腰腿基本功的训练科目，一开始就分别教授生行与旦行的"十八科母"，为学员打下入门的基础，到了学戏阶段才划分行当。

十八科母：

(1)指手：指人，指事，指方位。

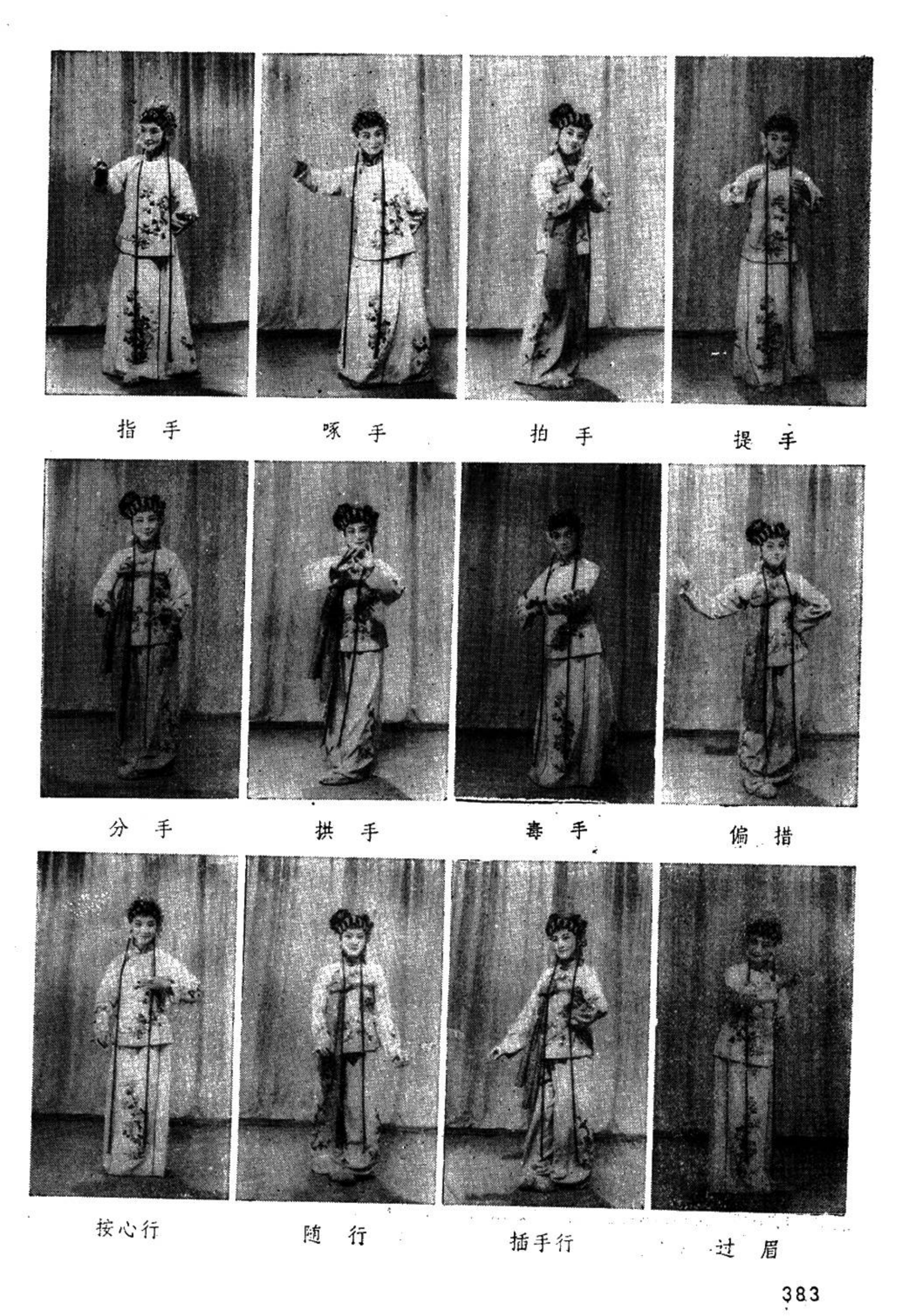
(2)啄手：用于羞怯，偷看，探视远处或暗自思忖。

(3)拍手：表示欢喜，赞美或庆贺团圆。

(4)提手：表示疑惑，惊讶或反问。

(5)分手：表示"没有"，发问或不解。

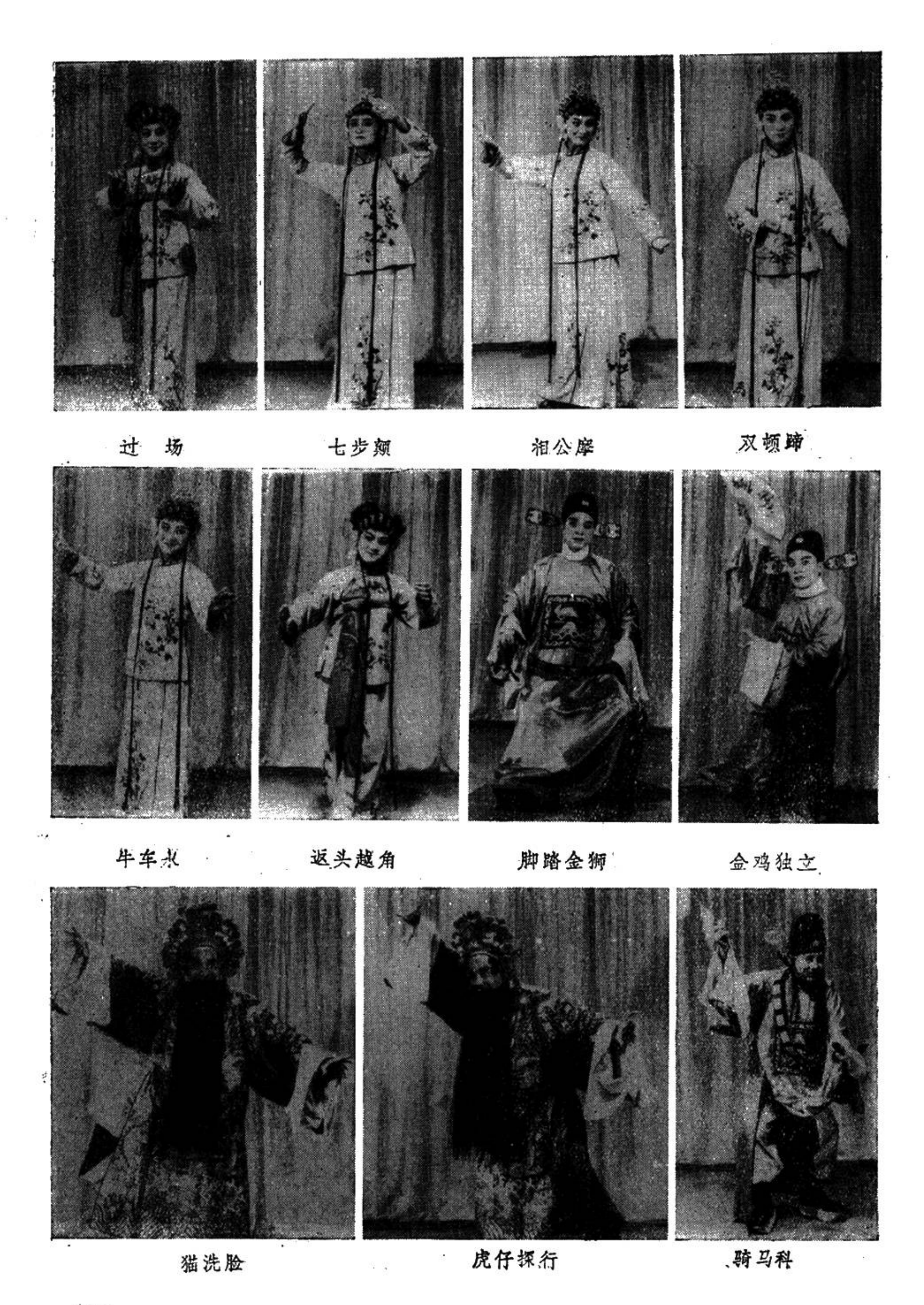
(6)拱手：表示尊敬之意。



指 手　　啄 手　　拍 手　　提 手

分 手　　拱 手　　毒 手　　偏 措

按心行　　随 行　　插手行　　过 眉



过　场　　七步颓　　相公摩　　双顿蹄

牛车水　　返头越角　　脚踏金狮　　金鸡独立

猫洗脸　　虎仔探行　　骑马科

(7)毒错：也叫啄错，即斥责之意。用于气愤或斥责对方。

(8)偏措：即手的举措偏于一方之意。指不在场的人或事。

(9)按心行：大旦基本步法之一。节奏缓慢，显得端庄稳重。

(10)随行：又称“后腿行”或“婀行”，小旦的基本步法之一，显得轻快灵活。

(11)插手行：表现长途赶路，疾走。

(12)过眉：形容他人貌美或表现自己的容颜。

(13)过场：表现在花丛之间移步观花。用于单人穿场或双人交叉穿场。

(14)七步颠：表现悲苦、伤心，精疲力竭或体力不支。

(15)相公摩：表现心情愉快，得意洋洋或高傲自满之态。

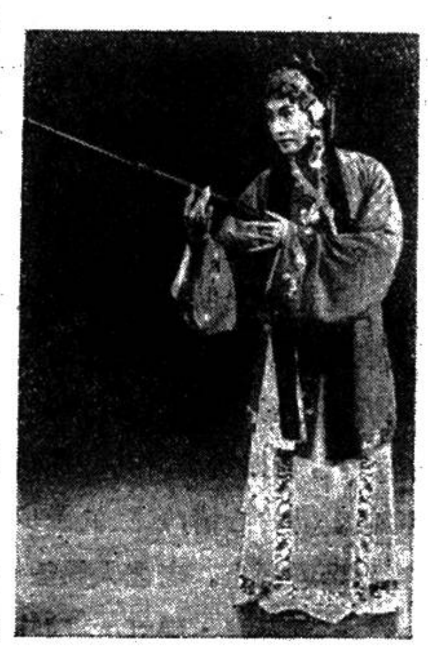
(16)双顿蹄，用于表现生气、愤慨或狠下决心的样子。

(17)牛车水，又名擲手，用于表现两人心情愉快，或两人之间别离的悲伤情绪。

(18)返头越角：即四头转向之意。传统演出时，演员上场走四角的调度程式。现在演出时，每凡演员转身都保留这个程式。

除十八科母外，各行当都各有自己特殊的科步身段。如生行：脚踏金狮，是坐的姿态；金鸡独立，是单腿独立之状；毒头（毒系方言，无字义）即整冠亮相时头部动作。《高文举·过殷府》中以扇作鞭、“傀儡落线”、“加令跳”等都很有特点。旦行：“阏脚”是基本身段之一，不论站或坐均须阏脚。还有搭拣、揉目、剔指甲，也独具特色。剔指甲（又称“夹虱母”），表现女子害羞之态。净行的猫洗面、虎仔探行、鹤展翅等，造型也很独特。丑行有撇脚行，即蹲着走，系破衫丑特有科步。纱帽丑的骑马科，右手执鞭，左手提起袍的下端作马头状，两膝略弯，以脚尖行走，有进有退。如《陈三五娘·睇灯》中知州于元宵夜巡街时的骑马科步。

梨园戏根据人物和戏剧情节的需要，创造了“十八雨伞科”。如《孟姜女·送寒衣》中的单人伞舞，以表现人物顶风冒雨艰难地行进。其中有表现遇雨的张伞，怕水泥泞的蹑足撑伞，逆风斜雨的顶伞，狂风四起的旋伞，暴风起伏的升降伞、飘伞、放伞等表演动作，组成了一套伞舞表演。



此外，尚有官生与末行的“十八罗汉科”，净与官生的“马鞭科”，老生的须功，生、旦的扇法及眼法，也各有成套的程式。

表演选例：

高文举·玉真行： 梨园戏大旦入门必学此戏，演王玉真千里寻夫事。全折戏只有〔短中〕、〔山坡羊〕和〔相思引〕三支曲牌，夹上几句独白，一句曲，一步科。通过演员手中一把小木伞，以撑伞、托伞、停伞、按伞（又称“洞宾



按伞”)、荷伞、掷伞、拖伞、开山伞等动作，充分表现出王玉真孤身行路时，惊惧、疑虑而又坚强的各种心情。

陈三五娘·留伞：演陈三由于姻缘不就，愤然不辞而去，婢女益春追来苦苦挽留(见左图)。通过陈三的“去”、“留”，集中在一把伞的争夺上。先是益春追呼出场，陈三闻声急踢伞，荷伞在肩，转身欲走，益春追上“挽伞”，二人各执伞的一端，作拉与挽的相持造型。益春终于夺过雨伞，并置地上。陈三愤然欲去，转身“拾伞”，益春情急“踩伞”。陈三手指被压急速缩回，益春歉疚。陈三再“拾伞”，“挟伞”而行。益春复单手攀伞，双手夺伞，迫使陈三转身双手握伞并立。两人叉腰握伞绕圈，拍伞后高举雨伞双翻身，然后背靠背挟伞推拒，再平握雨伞拉锯。最后，陈三顺着益春的拉力把伞向前一送，又突然一收，把伞夺过来；益春脱手后，发出凄然而恳切的叫唤，抢上前把伞柄紧握住，恳切地劝解陈三，道出了五娘内心的秘密(唱〔潮阳春〕曲牌)。这段表演为梨园戏老艺人许茂才等传授。

高文举·过殷府：演高文举急趋殷府认妻王玉真事。高文举与随从一骑一步，高文举用折扇，随从拿棍子追随在后。两人在驰驱奔跑中表演“十八罗汉科”的程式动作；各做九种“罗汉”姿式。通过各种对称的造型，表现高文举复杂的内心感情。高文举的扇法运用独特，张开扇可扇风，收起可当马鞭策马，还可以反映人物的情绪，并用作装饰性的身段动作。如截扇、捧扇、背扇、转扇、抡扇、挥扇(鞭)、扬扇(鞭)及提玉带、双勒马等程式动作。随从配合作背棍、夹棍、托棍、挑棍、荷棍、合十拱棍、跳步夹棍等。这些舞蹈程式的组合，都直接反映了人物的内心感情，为高文举进殷府展开尖锐斗争作铺垫。场面古朴、独特。据老艺人传，这是梨园老戏的传统演法。



商辂·大保奏：梨园戏“下南”传统剧目。演吴丞相上殿保奏救商辂事(见右图)。吴丞相由外扮，手执玉笏、黑折扇上场。家院作掀轿帘动作。丞相入轿，双腿下蹲，端坐轿内，轻摇折扇，作大段演唱；家院则绕着四周行走，表现轿子在行进中。吴丞相开始压抑住激动的心情，家院就慢步走在四围；吴丞相唱到急切的时候，家院的步法也急促起来，直到金殿而止。老艺人姚望铭擅演此剧。

陈三五娘·睇灯：演陈三与五娘在元宵观灯时相遇，通过看弄龙、赏鳌山、拾扇、谈

诗等情节，表现一对青年男女邂逅一见钟情的情景。在灯月交辉的氛围中，还引出了“林大答歌”的场面，把各个人物的不同性格充分地展示出来。

竹马戏表演

脚色行当 竹马戏早期的剧目以“弄子戏”(对子戏)为主。表演时多为一生一旦，或是一旦一丑。如《砍柴弄》、《士久弄》、《搭渡弄》等。但也有二旦二丑的表演，叫做“双弄”，如《番婆弄》。到了民国初年，受到其他剧种的影响，竹马戏也演大戏，如《昭君和番》、《赛昭君大报冤》等。脚色行当也增至七个，即生、旦、净、末、丑、贴、外，这时称为“七脚戏”。

身段、基本功 竹马戏有独特的一套表演程式。旦脚的身段要求：手置前胸，脚行蹀步(即左手五指放在胸前，右手垂直走蹀步)。行进时，脚尖翘起，每步约三寸。其他诸如碎步、云步、垫步等，也有自己的特点。竹马戏旦脚的手法有：指手、分手、啄手、螃蟹手等。指手即右手从小腹前弯弯划至胸前，向正前方指出，掌心朝外，指尖朝上，高度齐鼻，左手同时插在腰上，用于指事、指人、指方位。分手即两手以螃蟹手姿式，从两侧向腹前翻转。啄手即左手插腰，右手以观音手姿式划至胸前，然后再着力指出。用于气愤、斥责对方。螃蟹手即拇指与食指撮合成圆形。其他三指并拢，动作纤细、柔软，但后来因表演上嫌其小气无力，把螃蟹手的三指手改为五指，动作就显得粗犷有力，脚步也随着有变化，步法也跨大了。

“举天”是竹马戏旦脚特有的动作，表演时用垫脚双手举天，与梨园戏举天的表演有所差别。早期旦脚演出常把脚跟提起藏在裤管里，脚尖着地，另装木蹄，犹如缠足妇女行走，袅袅娜娜，近似京剧的跻功，为民间小戏所少见。

竹马戏的表演动作多集中在上身的扭动和面部眉目传神。因此脚步动作不如手的动作丰富。这与早期扮演骑竹马时下身为画上马腿的垂幅所遮盖有关。

竹马戏的旦脚每次出场，都要整头、整装，双手抬至胸前，向内卷手袖几下；再把双手放在脸颊两旁，手心向外、向左右各做一次。然后两手放下，牵住上衣角，先走慢步三步，后走快步。

旦脚的“开门科”，由左手开上闩，右手开下闩，然后双手从中间拉出推开，双手背身后，探头左右看，连续组成。旦脚的“上楼科”，是两手从右到左，左手伸至右侧边，像扶着楼梯的把手，右手牵住右衣角，先走三步慢步，后走几步快步，最后一个小跳，表示到达楼上。随后上身微微向后倾斜，右手按在右腿上表示劳累、辛苦。

表演选例：

跑四美： 又称《跑四喜》，这是农村庆贺丰收，祈求明年有个好“年冬”的一种表演形式，亦称“乞冬”。表演时，在地上铺一条草席，叫做“落地扫”。由四个旦脚出场，左手扭住马头（在胸前把衣服扭成一个马形状，表示骑马），右手拿一竹竿（后改为马鞭）。演员由左内侧出场，一个小跳步，挥舞马鞭（像朝马背挥鞭），然后走到台前左角，再走至台前右角，转身向台内右侧走去，叫做“走四门”（即四台角）。每个台角都要重复表演，最后在台中亮相。《跑四美》有“春、夏、秋、冬”的唱段，第一个演员出场“走四门”后在台中亮相，唱“春”四句唱词，唱完再跑一遍四门，由右内侧下场。紧接着第二个演员从左内侧出场，动作与前相同，在台中亮相唱“夏”四句唱词，也由右内侧下场。其他第三第四用同样表演唱完“秋”、“冬”唱词。最后四个演员一齐出场，走“双出水”队式，分列四角再唱四句下场。

搭渡弄： 是竹马戏表演较有特色的剧目。旦扮摇船者，丑扮搭渡者，表演时，一丑一旦对唱，生活气息浓郁，情趣盎然。丑的基本身段有曲腿、摇肩、雀跃；表演程式有跳步，双手指地，一手指身边，一手在肚边，拿扇在肩边，出水看等。老艺人林顺天扮演戏中的丑脚形象，颇像出土的古代陶俑。旦脚左手模拟扶桨，身子微微倾斜，扶桨的左手缩回胸前时，左脚垫在右脚跟，右手插腰；左手推桨向外伸时，掌心朝外，右手掌张开放在额头右边，右脚垫在左脚跟后。全用虚拟动作，身段优美。老艺人林文良旦脚的表演富有特色。

昭君和番： 是竹马戏常演的大戏之一。其中王昭君上水楼杀毛延寿的一场表演颇有特点。从这个戏的表演可见竹马戏由“对子戏”发展到“七脚戏”的一般情况。王昭君上楼见到毛延寿，气愤极了，提剑要杀毛延寿，心情极其复杂，表现既恨又怕。她一手拿剑，一手发抖，挺起来又蹲下，再挺起来，又蹲下，心情紧张又怂恿，最后才下了决心，把毛延寿杀掉，报了仇。王昭君的形象塑造得极其生动。

潮剧表演

脚色行当 潮剧行当分生、旦、丑、净、外、末、贴等七个。生、旦、丑、净称“四大挑”。在长期演出中，外、末、贴三个行当，实际上已被分别归纳到生、旦、丑等行当中去。

生分为小生、老生（包含外和末二行）。小生有武生、正生（正派小生）、花生（风流生）之分。老生有乌须、白须之分。

旦分为小旦、老旦。小旦又分正旦、花旦（包含贴行）。正旦再分为乌衫（青衣，俗呼“苦旦”）、蓝衫（闺门旦）。花旦再分为衫裙、彩罗衣。老旦则分为乌毛、白毛。此外，还有武旦。

丑分为老丑、小丑、女丑三大类。具体分有项衫丑、官袍丑、踢鞋丑、裘头丑、裢衫丑、长衫丑、老丑、女丑、武丑。

净分乌净(俗称乌面)、红净(俗称红面),均分文武。

身段、基本功　生行:文生注重扇功。潮剧扇功表演很丰富,通过扇功的运用,来表达人物的心理活动和温文尔雅、风流潇洒的风度(见右图)。如欣赏风景或表示激动,就以右边扇,托左袖颤扇来表达;当发现近处的景物时,结合唱词运用左指扇(即扇由右向左绕一圈再指向左方);表现端庄大方的形象,则常用反花扇亮相。



老生是潮剧生行中的主要脚色,通常称为"老生师傅",唱做并重。老生的髯口功有捋、理、托、拨、颤等。如思忖的表演捋左右髯再托髯,然后结合道白分手,将右手贴在右额角。又如心情激动的表演,先左右拨髯,然后左手理髯,右手指出亮相。

旦行中的乌衫(青衣)是潮剧旦行的主要脚色,重唱功。主演悲剧人物,表演动作含蓄,静多动少,主要通过水袖和甩发来表达内心感情。如听到噩耗时,即以"激面"来表现内心的悲痛。先以双手贴于面前,跺右脚,然后分双指手,用左右指手轮流在脸前颤动。旦行中的蓝衫(闺门旦)有十二种基本"手法",其中"拱手"是潮剧的传统动作。表演时右手握小拳,贴于左手心向前拱出。蓝衫的扇功也很重要,如赏花、看蝶、望月……均用"贴脑扇"来表达。妇女的神态也可以用扇来表达。如"平颤扇"配上横碎步、下蹲等动作,则能表现闺阁小姐悠闲自在的样子。花旦分有彩罗衣、衫裙二种。彩罗衣往往通过衣裙上结带的运用,来显示年轻妇女天真、活泼、机灵、乖巧的形象。如红娘、益春均是彩罗衣旦扮演。其表演用双手翻带,走路小跑小跳,出手快出快收,说话颠脚顿足,上场点腮亮相。



衫裙则多是扮演成年妇女。如表演想计,是双手相搓,转小圆场,后分手,双手内绕,再收双手,即表示"计上心来"。

丑行是潮剧最具特色的行当。潮剧老丑的声音,需练成豆沙喉、痰火声,为其他剧种所没有。丑行讲究扇功。如项衫丑想计和寻找东西用轮扇(即把折扇置于拇指上,用其他四指向左推动,使扇转动在拇指上),同时,双脚下蹲、俏步。又如官袍丑的贴身扇,扇半开贴于胸前;左手捏髯,右脚商羊腿站式,表现出洋洋自得的形态。

净行讲究工架和弓马功夫,其练就的乌面声洪亮独特,夜静时几里内都可听得见。表演多用道白,

极少用唱。乌面多扮奸臣、莽将，红面多扮忠臣、武将。

表演选例：

扫纱窗： 属于大锣戏，以斗锣、大钹配以管弦，多奏慢调。它是生、旦的对手戏，唱白科介俱重。对《扫纱窗》有所谓"螺子套步步紧凑，弦中白字字醒明"的演出俗语。全剧以《东窗夫妻重会》一折，最为精彩（见上页下图）。

井边会： 演《白兔记》井边会母事。表演上保留着十分古朴的手法，李三娘的表演与唱段已成为潮剧艺校基本教材。

柴房会： 演李老三夜宿柴房遇见女鬼事。是一折唱、做极其繁重的丑脚戏。曲牌的音调高，音域宽，又要连续不断大段快板，演员在唱工上必须下功夫琢磨才能过关。戏中有一段遇女鬼情节，演员要表演难度极大的梯子功，有走梯、滑梯、跳梯、倒滑梯、坐梯等动作。演员在梯上的造型更是丰富，潮剧行里有一句话："敢演《柴房会》，才能算老丑"。

大腔戏表演

脚色行当　大腔戏的脚色行当早期规定能出"八仙"即可上演，故称为"八脚全"。后来增加末脚，称"四门九行头"。四门：生、旦、净、丑。九行头：正生（全剧主人公，如《白兔记》中的刘知远）、小生（剧中青少年男子，如《白兔记》中的刘承祐）、副生（即副末，开场扮演介绍戏名和剧情的角色，有时也扮演次于正生的中青年男子）、正旦（全剧女主人公，青衣，如《白兔记》中的李三娘）、小旦（剧中青少年女子，如扮演丫头等人物）、夫旦（扮演剧中中、老年妇女，如《白兔记》中的嫂子秋奴）、大花（扮演戏中权贵、性格粗犷豪迈的人物，如秦桧、万俟卨等）、二花（重做工，如《白兔记》中的瓜精）、三花（即丑行，如《白兔记》中的李洪信）。后来随着演出需要又增加进老外、占旦（贴旦）。在演出中，净、丑、外要"赶场"，改扮其他行当的脚色。

戏班一般由十五人组成（前九后五，"检场"一）。后台设司鼓（兼打板鼓、木鱼）、大锣、小锣、大钹、唢呐共五人。司鼓必须谙熟戏文及八个行当的唱、做、表演程式，也是"八脚全"的师傅，全剧的导演，演出时的舞台监督。

身段、基本功　大腔戏过去常与提线木偶交混演出，故表演艺术较多地吸取了木偶戏的动作。同时，由于大腔戏班的师傅和演员都来自农村，也受到农村道士、巫婆做道场或跳大神的影响，故表演带有道士或巫婆作场的色彩。

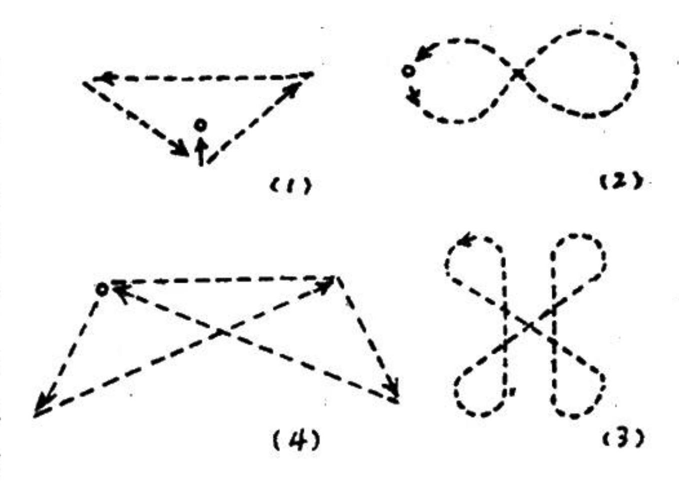
大腔戏各行当脚色手、脚表演均有一套口诀。

手法，大花手似虎爪举平头，二花圆手举平眉，三花手似鸡爪绕肝脾，小生剑指平双肩，小旦手似兰花平双乳。

脚法，大花大步踩大锣，二花走二步，三花随意乱跑步。小旦走丁字步（一步向前，一步向后，与其他剧种不同），小生走平步，夫旦走梅香步。

表演虽没有成套的身段谱，但却有一套接近生活、摹拟生活的动作科介。老艺人熊德树家现存的《闹宫连逼反》剧本中，就标有：看科、笑科、下科、猜拳科、打科、赌科、出科、上马科、冲阵、杀科、生痛疾科、醒科、行礼科、不识路（不懂路，左右观看）、拉田公架（架势如田公师傅脚踩风火轮状）、四门阵（即起霸，大花出场用。大花掩脸出场，走三步到九龙口后，双手拂袖扑尘，再左右转身，开山亮相，拉田公架）、斩五盏（即甩发）、趟马等科介提示。

大腔戏的舞台调度常用的程式有：走三角，亦叫三角台（见图一）。演员进出场，脚色在台上变换位置常用的调度。急插花，亦叫老鳝扭，行路、追逐时常用之（见图二）。如《白兔记·出猎》，刘承祐接过书信，急于回邠州向父亲问明情况，台上三人边唱边走"急插花"，表现了刘承祐归心似箭，众人走马如飞的气氛。布袋步，亦叫布袋棋，生、旦悲伤痛苦时用之（见图三）。如《白兔记》中的李三娘，在悲痛时唱一句，移动一下脚步，一步向前又一步退后，一前一退走"丁字步"，似布袋式地行进。穿五星，亦叫穿五梅。冲阵、对阵、摆架式等武打场用之（见图四）。如《白兔记》中王彦章造反一场，其手下仅二卒，一卒持大刀，示千军万马。王彦章出场后，每念一句"引"，台上台后就呐喊一声，后三人随着紧锣密鼓，采用穿五星的调度，使观众觉得其势威武雄壮。



表演选例：

白兔记·出妖：　这场表演吸收了民间杂耍技艺。出场前，瓜精扮演者把釉酒和茶油掺在一起含在口中，出场时，用纸媒引点，火从口中吐出，以表现妖精活灵活现的效果。据老艺人熊德树口述，扮瓜精的演员不仅要会吐火，还要有前后连续翻滚的武功。百年以来，曾有邢忠朗被誉为扮演瓜精之高手。

白兔记·坐轿：　是刘知远和岳氏回沙陀村接李三娘的一场表演。演出时，刘知远与岳氏二椅并坐台前，每唱一句，在场二卒便在他们身后来回换一次台位，越唱越急，二卒就越走越急。这种以椅当轿、二卒摇旗换位，以示行进的表演，是大腔戏保留早期表演的原貌。

闽北四平戏表演

脚色行当　闽北四平戏的脚色行当据清初抄本《全十义》注明：黄巢（净扮）、媒婆（丑扮）、郑母（外扮）、李昌国（末扮）、韩朋（生扮）、李翠云（旦扮）。可见闽北四平戏早期的脚色行当有生、旦、净、末、丑、贴、外七个。到了清中叶以后，脚色行当发展到九个。据老艺人相传，当时戏班最多有二十六人。其中演员九人，后台五人，戏箱六人，下手六人。从演出看，当时又有生、旦、净、末、丑、贴、外、夫、礼之分。增加夫、礼二脚。"夫"即老旦、"礼"即副生，这种体制一直保持至民国初年。

戏班的薪金等级，正生、正旦、大花属一等；小生、小旦、二花属二等；老生、老旦、三花属三等。

身段、基本功　闽北四平戏表演艺术比较古朴、粗犷，富有生活气息和民间色彩。生强调文雅，旦注重纤细，净要求粗犷，丑讲究滑稽。每个行当的表演也都有规范要求：小生"指如蛇爪，出手平胸，举手到眉毛"；小旦"出手平乳，向下到肚脐"；大花"手似虎爪，出手平耳，以三步为一节，大步踩大锣，小步踩小锣"；老生"手似龙爪，出手平肩，步大脚下轻"；老旦"手如环指，扣指如杯"；小丑"出手平乳，一伸即缩"等。

闽北四平戏的龙套，有一套完整的表演程式。"会阵"，双方各有龙套四人，一方持刀，一方持枪，做双蝴蝶、过黄门火过弄、翻过门等调度。即双方上场对向交锋，刀枪相架，作蛇形曲线绕转。然后一方的两人站立舞台正中，背靠背，一人脸朝外，一人脸朝内，另两人分立两侧；另一方的四个龙套从对方的右边，绕对方的左边，形成"S"形，最后绕过中间的两个人。绕完后，另一方也以同样的调度动作重复一次。队伍分开两边引出各自的将帅开打。然后，双方又是兵对兵，将对将，刀枪交架，连成一字长阵，穿花绕圈，层层包围，速度越来越快。最后，持枪的龙套直立不动，不停地向上抖动枪把，持刀的龙套也向上举起刀把，不停跳跃，表示一场混战。

表演选例：

白兔记·副末开场：　演出时，先打三通锣鼓，继即副末开场。由末脚扮太白金星，上场后，念开场诗，后问："今晚演的啥戏文？"后台乐队答曰："《刘知远白兔记》。"至今演出尚沿着旧例，其表演剧目也都保存较古老的演出形式。

白兔记·打猎：　丑扮两个小校，跟随刘承祐打猎追赶白兔，来到李三娘屋旁时，小丑随意插科打诨，一个说东，一个说西，故意打岔，利用"谐音"互相扯皮逗趣。当李三娘向他们哭诉时，丑甲说："你妇人家讲了多少话，我无处存，就存在这帽子里。"说罢便取下头上的帽子，左手托帽，右手"抓话"，听一句，抓一把，然后把李三娘的话，都装进帽子里。接着丑

乙过来与丑甲相撞，把帽子碰落地上。丑乙问他："刚才妇人都说了哪些话？"丑甲说："话都装在帽里，结果被碰落地上，全丢光了。"可见，丑脚表演自由，富有风趣。

白兔记·逼写休书： 演李三娘遭到哥嫂百般虐待，大哥李洪信逼迫刘知远写休书。刘知远迫于无奈只好如实写下一纸："刘知远同乡共里人，多蒙岳父岳母恩，念将女儿来结姻，三叔为媒说合亲，无端大舅心狠毒，迫写休书退还亲。"李洪信（丑扮）接休书，见其中不顺眼的字眼，如"无端大舅心狠毒"中的"无端"与"毒"字，以及"迫写休书退还亲"的"迫"字，都当场用嘴咬掉，然后把"休书"贴在脸上，让眼睛、鼻子、嘴从纸洞里露出，并对观众说："这些字我吃进去了。现在有字读字，没字读窟窿。"从而把这个可恶的人物，形象地刻画出来。这种表现手法，带有浓厚的民间色彩。



白兔记·招亲： 戏中有段"撒帐"表演，是吸收民间结婚的习俗。演刘知远与李三娘成亲时，李员外夫妻端坐堂中，新郎新娘披红戴花分坐左右，其嫂秋奴（贴扮）头插红花，肩披红绸，手拿一圆箩，内装五谷彩花，绕新娘新郎走圆场唱〔撒帐歌〕，边舞边唱。〔撒帐歌〕有东、西、南、北、中五段，唱一段，绕一圈。最后秋奴解下身上红绸，让新郎、新娘双双牵引进洞房。据老艺人说，这是直接采用生活的排场，当地人叫做"撒青"。

沉香破洞·题诗： 这场戏演出时仍保留早期戏曲"人当道具"的特点。表演时，刘锡见华岳三娘姿容秀丽，想在三娘神像的飘带上题诗，表示自己爱慕之情。正提笔欲题，发现没有墨。只见两边判官小鬼头上戴的帽子，喜出望外，用笔杆轻轻刮下判官乌纱帽上的乌烟，调水当墨。戏中的判官、小鬼，均由演员扮演。

沉香破洞·救母： 演出时沉香手提开天斧，边唱〔破洞歌〕，然后向右场门的布帐猛砍。这时布帐张开，一个小鬼牵着披枷戴铐的三娘过场，表示已打开一道洞门。接着沉香又唱〔破洞歌〕，以同样表演形式，表示连破金、银、铜、铁、纸五道洞门，终把三娘救出，母子相会。这种破洞的表演和调度，为其他剧种所没有。

闽剧表演

脚色行当 早期闽剧只有小生、小旦、小丑等脚色。清道光年间平讲班演出的《和尚讨亲》（生扮和尚，彩旦扮招姐，丑扮媒婆，老旦扮母，丑扮知县），《采木笔》（生扮王介，旦扮

爱丹姐，丑扮墨童哥），其他如《讨眠鞋》、《马哒加》、《桃花村》、《双摇会》等，都是“三小戏”。后为了适应演出的需要，戏班演员增至六人或七人，称为“七子班”。

光绪初年（约1875年左右）达云霄、驾云天等十二家儒林班竞相编演新剧目，不断吸收外来剧种的表演艺术，聘请徽剧、昆剧、乱弹（北路）等艺人到闽班教戏，逐渐发展为十二脚色。有小生、老生、武生、青衣、花旦、老旦、大花、二花、三花、贴、末、杂，表演上也形成了自己的风格。在光绪年间演出的福州戏《知县斩按司》中，曹振镛正生扮，方英蓉花旦扮，按司田一清大花扮，抚台华宝二花扮，安安、茂茂丑扮，余氏青衣扮，方绍琛小生扮，方灵官孩生扮，朱光龙武生扮，知府老生扮，知县三花杂扮，姑母老旦扮。此时，还出现连台本戏（如《八美图》等），脚色分工更细了。到了清末民初，脚色行当的体制已趋定型。

生：分小生、老生、武生三大类。小生分为正生、小生（均是扮演清贫、廉正的年轻角色）、贴生（扮演年龄略大的青壮年角色）、孩生、文武小生。正生，如《吕蒙正》中的吕蒙正。小生，如《珍珠塔》中的方卿。贴生，如《二度梅》中的陈春生。孩生，如《红裙记》中的达官弟。文武小生，如《八美楼》中的蒋云。老生有白须、黪须、黑须之分，如况钟、宋士杰、薛仁贵等。武生有长靠、短打之分，长靠如《挑滑车》中的高宠，短打如《十字坡》中的武松。

旦：正旦（也称青衣、青衫），如《金指甲》中的秦雪梅。小旦，如《秦香莲》中的冬妹。花旦（也叫贴旦），如《珍珠塔》中的彩萍。彩旦，如《和尚讨亲》中的招姐。丑旦，如《梅玉配》中的黄九妈。泼旦（即醋婆旦），如《甘国宝》中的王莲莲。老旦如《杨家将》中的佘太君。武旦，如《薛丁山》中的樊梨花。

净：大花，如《沉香阁》中的严嵩。二花，如《审郭隗》中的郭隗。

丑：三花，如《贻顺哥烛蒂》中的马贻顺。武三花，如《三盗九龙杯》中的杨香武。三花杂（即杂脚），系扮演家丁、公差或出场较少的知县等人物。

清光绪以后，福州戏因聘请昆、徽剧的师傅入班教戏，也逐渐形成一套班规。按习俗规定，分为三桌：即包头桌、白面桌和花面桌。凡是青衣、旦脚等包头脚色，统归包头桌；小生、老生等不开脸的脚色，统归白脸桌；大花、二花、三花等开脸的脚色，统归花面桌。按这样分类，上戏时如有演员缺场，概由各桌自行递补，无须另行调配，这种习俗一直沿用到中华人民共和国成立前夕。

身段、基本功　长期以来，闽剧善于吸收其他剧种的特长，以丰富自己的表演，并形成自己特有的风格。闽剧文武戏的做功与唱腔，一般都比较火爆，俗称“搏风”。曲调高昂，节奏明快，表演动作强烈、粗犷，突出一个“猛”字。如舞台上经常见到的三赶三追、扁嘴憋脸、抖手颤腿、耍发甩须等表演程式。但也有部分生、旦戏较为细致、典雅，特别是旦脚的表演，十分细腻柔美。

闽剧的基本身段，要求“有脚才有手，有手才有身”，“脚动手动，手动身动”和“一动百

动”。闽剧基本功是以“四功”为纲，“五法”为目。

(1)唱功，要求腔调板眼，稳重细腻，咬字清楚，节奏分明；讲韵味，重感情，注意口形。学戏先要学唱，要以二十八个字“练唱诗”作为基础训练，即“圣朝天字文章贵，宿世夫妻日月长；春暖不如桃浪暖，桂花怎比百花香”。这四句诗套在所有〔逗腔〕曲牌中都可以唱，如〔观容〕、〔观容吟〕、〔宽板〕、〔宽板叠〕等，是训练演员运气、吐字、耍腔时用的。每天清晨由师傅一手拿“靠板”（檀板），一手敲打鼓棒，艺徒站在一旁学唱，叫做“站桌头”。以后戏班就以“站桌头”，比喻是否进过科班，衡量艺徒的基本功是否扎实。

(2)念白，要求口腔端正，吐字清晰，特别讲究抑扬顿挫、缓急疏密，并要熟练福州方言的连珠语，严防破词倒字，注意喜怒哀乐感情的运用。



(3)做功，表演基本功侧重于腰、腿功的训练（见右图）。同时要求功架稳健，招式干净，姿态优美。艺徒训练的基本功有毯子功、把子功、髯口功、甩发功、翎子功、扇子功、麈拂功、手帕功、水袖功等。各行当各有侧重。如老生练髯口功、甩发功；旦脚练水袖功、手帕功；小生练翎子功、扇子功。

(4)武功，闽剧的武功注意吸收民间武术，形成自己的套数。如《四幅锦裙》中，武生陈春轩扮演苏元，挥舞少林一百零八步单刀。《少林寺·打镜台》一折，文武小生晋响亭饰雍正，运用了“鹤拳”，表演的白鹤展翅、啄食、独立、用爪等技法，颇有特色。《少林寺·打当铺》一折，开打时用扁担、木棍、板凳、桌椅为武器，乃至饭甑、菜勺等均可上场，结合剧情的需要，形成别开生面、十分有趣的武打场面。

闽剧演员的形体功，很重视手的造型美和手势运转的训练，以各种手势的变化来表达人物的思想感情。因而手法特别丰富，有兰花手、菊花手、弧形手、抱拳手、山膀手、背拦手（即遮手，表示害羞或背白时用）、哭介手、遮雨手、云手、抖手、翻手、穿手、握手、指手、拦手（阻止对方的动作）、背手、拱手、摊手、拉手、上下摆手（双手同时并举，自上往下摆动，表示惊慌或劝阻的动作）等。抗日战争时期，旧赛乐演出时装戏《夜光杯》，花旦黄荫雾饰郁娜娜。他在表演时抱花瓶出场，取手帕、整理发鬓等手势，运用十分讲究，给观众留下很深的印象。

闽剧艺徒每天要“点香练眼”，要练到眼有神，富有变化。练眼分青眼、白眼、怒眼、圆眼、媚眼、疑眼、悲眼、流星眼、鄙视眼、秋波眼等。旦脚林芝芳在《窦氏女》中饰演窦氏女。当母子在风雪中被薄情郎南三复拒之门外时，运用颤眼（即一对眼珠能随着音乐节奏颤动）把人物的内心痛苦强烈表达出来。老生张江水在《陈世美》中饰包公，在怒责陈世美时，

随着道白加快，眼睛也会随着变红。

闽剧步法有正步、平步、快步、慢步、叠步、抬步（贵步）、雀步（碎步）、错步（垫步）、趋步、云步（水步）、拖步、颠步（醉步）、摸步（蹑步）、老步（八字步）、膝步（跪步）、转步、退步（消步）、迈步、弓箭步、跳步（倒弹步）、矮步、分水步（游泳步）、探步（荡步）、滑步（跌步）、踏步（上下楼步）、跨步等。闽剧中的抬步，旦脚用时称为贵步，穿蟒靠时常用之。出步比慢步抬高，步距也较大，提步时膝盖较弯曲。退步又称消步，表现受吓或带病无力不支的步子。一步退，脚尖先着地，接着脚跟落地，另一脚随着后退。

为了表达人物的思想、行动，各种步法经常交错运用。在《朱买臣》的马前泼水中，三赛乐旦脚黄奇惠饰崔氏，闻讯疯癫之后，运用了小生的科步，彩旦的碎步、垫步，甚至用了丑脚的矮步来表现。老旦江天官在《浪子卷席》中饰嫡母，在“法场认子”一折，约二十几分钟的表演，采用了跪步、拖步、移腿等动作，全身及头部都在颤抖中。饰顽儿的演员则运用了矮步和跳步。有时为了塑造人物形象的需要，也采用了各种特殊的台步。如旦脚黄铭卿在《回回和亲》中饰香妃，他采用鸭母脚、丁字步，走起步来身上的斗篷如燕飞翔。旦脚林芝芳在《珍珠衫》（《蒋兴哥》）中饰演三巧儿时，也有类似的表演，走步从慢到快，身上的百褶裙撑开如孔雀开屏一般。在《一文钱》中，旦脚刘小琴（饰吴起妻兰英）表演吴起杀妻时，他嘴咬发绺，“跪步环台”，绕着吴起用“双手搓心”，形体动作设计很独特。

闽剧旦脚的表演身段较有特色，从花旦出场的程式脱壳（引用锣鼓介头名称）共二十



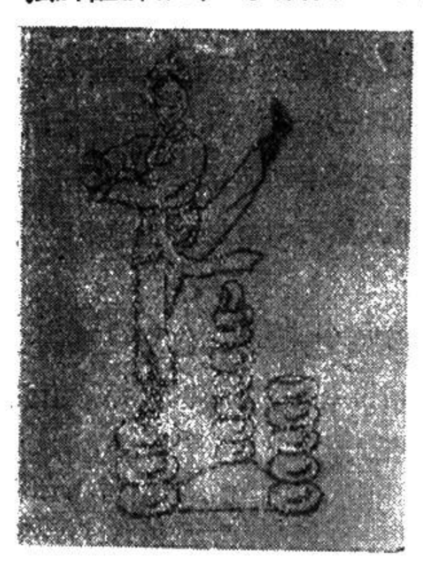


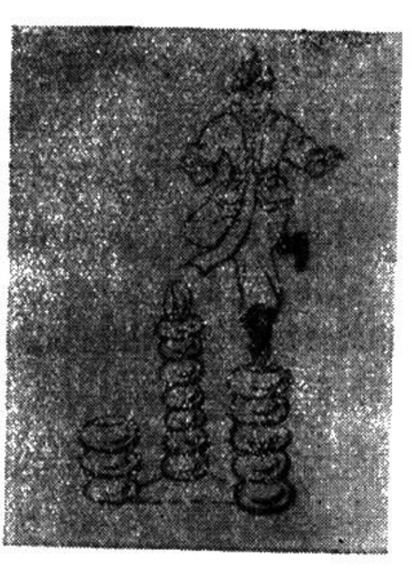

八步（见上图）。可看到在脚、腿、步、手、指、掌方面综合运用的特点：(1)出场时，踏着“打呔、打呔……”的锣鼓点，慢步而出。(2)侧步举手整容。(3)右脚倒弹跳。(4)进步倒弹跳。(5)背转身。(6)右手插腰，左手理发远眺。(7)整领。(8)整衣。(9)起凤。(10)右扎袖。(11)左扎袖。(12)挥手。(13)把手巾往上抛。(14)接手巾，两手拉住旋转。(15)上下手拉巾。(16)拱手。(17)拉手。(18)小云手。(19)指地。(20)左手上举，右手平胸瞭望。(21)踏步指后。(22)指口。(23)右手斜举，左手插腰探望。(24)指头。(25)指身。(26)跷步指

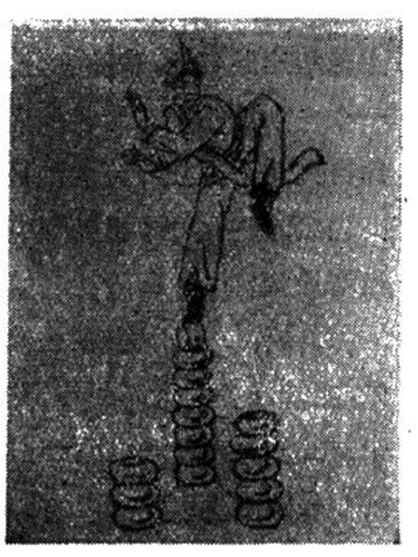
脚。(27)指手。(28)弹步指巾入场。

闽剧的特技表演：

路罐： 即《杨胜打铁锏》中江湖卖艺人的表演。表演时，把煎药用的陶罐重叠在舞台上，一叠有三个、五个，最高的有八、九个。演员踏上重叠药罐的顶端，作“独脚拱拳抱印”和“独脚醒狮推球”等动作。最后又把顶层的罐倒侧过来，演员跃上顶端，作金鸡独立、朝向

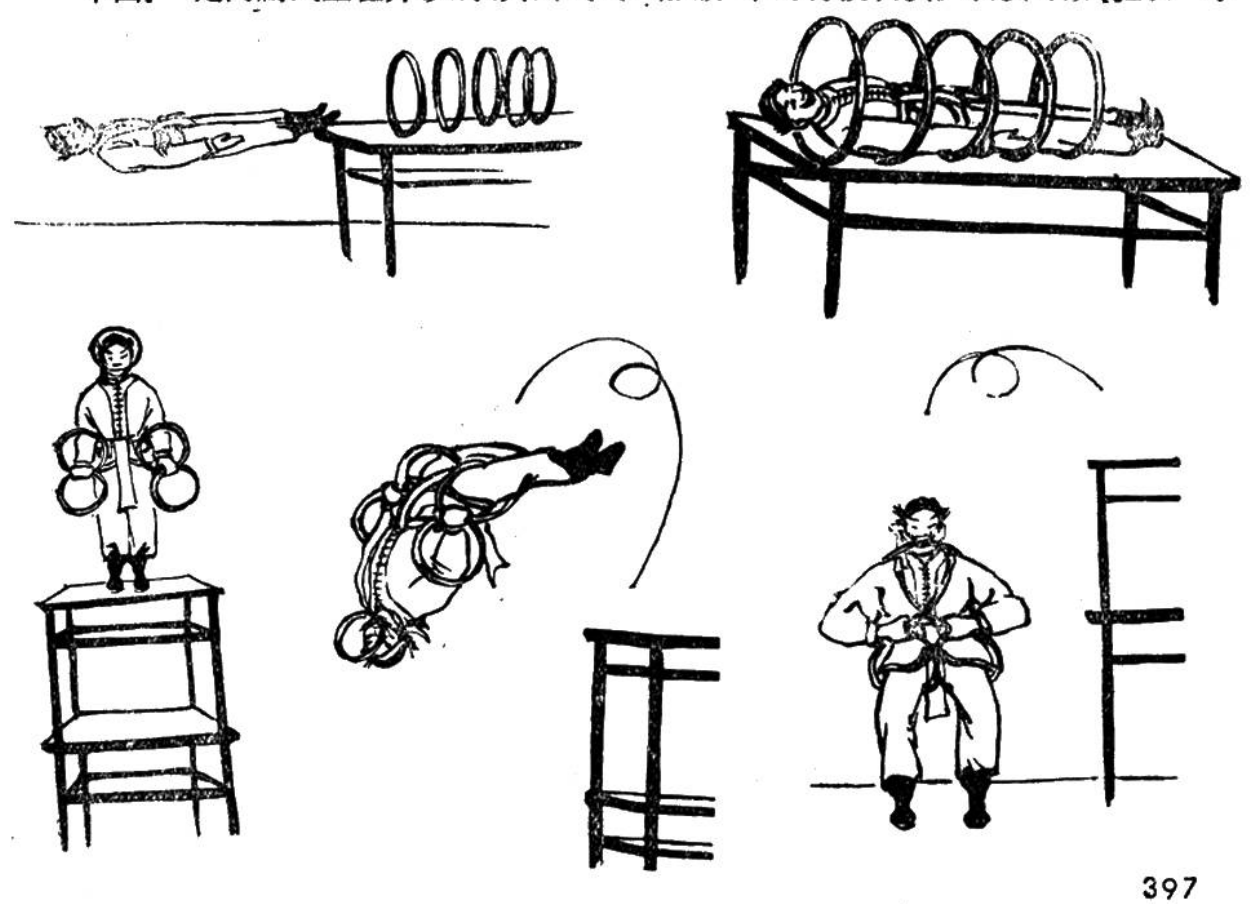






南天等亮相，药罐不会破损。前辈武功艺人石松官、陈天宝、李铭轩等都先后表演过这一特技。

串圈： 是闽剧武丑在开锣戏(头出武戏)“加跋”中的特技表演。表演时，台左设一小



长桌直摆，用藤条扎五个圆直径五十公分藤圈，分五节直立在桌面上。演员从台右起跑，纵身起跃，两腿并拢伸直，像一根钢针串过五个圈。接着登上两层桌，嘴上衔一个圈，左右手上分夹四个圈。就在后空翻的一刹那间，下两圈串入左右腿，嘴上的圈刚好套在颈上，上两个圈同时又挂进左右臂。演员叶瑞生，绰号“妖怪”，是这一特技表演的佼佼者。

夹蛋：　在《火烧博望》、《大补缸》等剧目“加跋”时，还有夹蛋的特技表演。表演时，台上垒起三层桌子，表演者登上最上层，再由一个“走棚”（检场）拿来八个至十六个鲜鸡蛋，一个一个地往上抛给表演者，演员在左右肘关节和两边胳肢窝各夹一个，嘴里衔一个，下颌再夹一个。技巧高的演员，左右腿弯各夹一个，最后两手各抓二个至四个不等。这些蛋夹住后，来一个“单提劲”从三张桌上翻了下来，轻轻落地亮相。然后由检场将蛋取出，并当场检验。

舞旗：　是闽剧《铁公鸡》中的特技表演。武生赵长顺饰演剧中张国梁，使用一把长三米，宽二米多的大彩绸旗，开打时，挥动大旗，时而俯身过背，时而卧地仰面转动，并带引几个武丑演员，在旗面上接连高空翻滚，要做到旗不贴地，旗不撞人。

表演选例：

黛玉葬花：　闽剧表演之细腻、典雅，可以民国九年（1920）郑奕奏演出的《黛玉葬花》为代表。他饰演林黛玉，在“夜访怡红院”中，那“三敲，两躲，三不敲”的表演，尤为出色。当黛玉来怡红院访宝玉时，忽见宝钗走来，急躲树后，为“一躲”；见宝钗进入怡红院，院门关闭，即上前敲门。内婢女应声：“都睡下了，明早再来。”黛玉明明见到宝钗进去，怎说都睡了，以为是丫头偷懒，于是第二次敲门，仍然不开。也许丫头听不出自己声音，又第三次敲门。此为“三敲门”。后来听到晴雯应道：“二爷吩咐，一概不许放进人来！”黛玉愣住，“啊！”了一声，失神、转身、垫步、抖袖，把剧中人物的复杂心情细致地表现出来。接着，又见到宝玉送宝钗出怡红院，黛玉急躲到树后，几乎昏倒，终于抱住树干。此乃“二躲”。黛玉欲上前质问，反复思考，用〔长锤〕，“塌脚”（寄脚）、“搓心”，由慢步到快步，至院门口，又举手欲敲门，为“一不敲”。沉思片刻，转动眼珠，摇头，又退出，搓步，欲举手再敲，又觉不妥，用背袖搓手，以示进退两难，为“二不敲”。再转身，下决心敲门责问，方以双手向门，又感此时责问过于唐突，又放下，此乃“三不敲”。最后，甩双袖转身，用颠步缓缓退下。

渔船花烛：　据传统剧目《倚门郎》中的一折加工整理。写丞相魏某之女魏玉珍将诗中“由天由命不由人”句改为“由人由命不由天”，触怒了魏丞相，迫女嫁给贫穷的渔郎王俊。玉珍感王俊忠厚老实，渐生爱慕之情。旦脚郭西珠饰魏玉珍。当魏玉珍被一顶小轿送到江边，她孑然一身，眼看江边一片荒凉景色，用惊愕和失望的眼神，拂袖、转身等身段表现伤心和烦恼，继又略为迟疑，甩开水袖，表现她的倔强性格。她在渔妇三婶搀扶下，用小步走上窄窄的跳板（搭在船舷和岸边的木板），摇摇晃晃小心翼翼地一步一步往前挪，好不容易走上船头。小船在江中时而受到风涛颠簸，玉珍脚步趔趄，头碰船篷。她用交叉双

拂袖披肩斜身、云步、颤步，走到王俊跟前，低着头慢慢从他脚下向上看，见王俊淳朴的态度，渐生好感。王俊表示不敢有成亲的奢望，她大为感动，顿觉得这些渔夫渔妇都很质朴、忠厚。她步出船头对明月而唱，这一段戏表演细腻而又感人。

赠钗：是《钗头凤》中的一折，演诗人陆游与唐蕙仙定情的戏。陆游取出钗头凤为蕙仙插钗，旦脚作"半卧鱼"身段蹲下；生脚将钗插其头上，欣然观赏；旦脚顿作娇羞之态，忽而后仰欲跌，生伸手搀扶。同时，两只水袖随之飘然飞去，二人交手相接，亮相照面，采用彩蝶双飞的舞蹈，抒发两人美好情怀。此段表演经过加工整理后，于1952年由李铭玉、郭西珠在全国戏曲观摩演出大会上演出，获得高度赞赏。

贻顺哥烛蒂：1952年由四赛乐班首演。丑脚林务夏能运用许多有生活情趣的动作来刻画马贻顺吝啬成性，看重钱财的心理状态。"说亲"一场，当贻顺夜晚提着灯笼走进媒人道士婶家时，见她家里点着煤油灯，立即把自己灯笼吹灭。分手时，道士婶把煤油灯带进里屋，他只好提着吹灭的灯笼摸黑离开道士婶的家。贻顺见到道士婶讨媒人钱时，从肚兜里抠了半晌才抠出两块光洋相碰几下，发出响声，然后又用口一吹，放在耳边一听，脸上露出笑容，以示上等银圆，可是见到银圆又舍不得做媒钱。这些接近生活的表演，生动地刻画了一个吝啬鬼的形象。

花会传·戏猴：林务夏在传统戏《花会传》中扮演一个终日饱食玩猴取乐的官吏张三槐。"戏猴"一折，张三槐穿改良杂官衣，戴官纱学士翅，脚着粉底靴，腰悬白玉带。上场时，牵袖遮脸，倒身，走矮步，引小猴跑大、中、小三圆场；至台中，起左脚，踢小猴，猴翻"抢背"，落于台角；随着向右转身，伸缩左腿，挥袖遮脸，倒身定型摆画面。他再飞右脚踢小猴，猴翻"猴提"，落在左台角；随之转身，伸缩右腿，倒身仍挥袖遮脸；继而，转全身跨脚时，小猴从胯下翻滚而出，跪在台中。张三槐左脚踩在小猴背上，放下袖子，突然亮相，露出张三槐的真面目；接着左右抖袖，反抖袖，再打开褶扇戏猴，给观众很深的印象。



梁天来·截劫：老生张江水饰区元榜，为避广东番禺县凌贵兴的截劫，在"三赶三追"中表演了精彩的髯口功，塑造了动人的老人奔走的形象。一追时，"摇须"，区元榜被恶奴踢倒，"抢背"下地，变"篷车莲"（即乌龙绞柱），起身"摇须"。然后双手抱脚整鞋，再用右脚跪地，左脚跨地，把须甩到左边，伸左臂"托须"，左脚再向左移一步，跪地的右脚也随之移动，把须甩到右边，伸右臂"托须"。如此连续移动和甩须，越来越急。二追时"飘须"，运用头部之力甩须，让须飘起与头部齐高，边甩边移步，绕"圆场"一周后，回至台中，速度越甩越急，急起

入场。三追时“颤须”，演员头部上下颤抖，头、脚动作紧密配合，走“三插花”以示空间的变换。张江水这套表演程式已成为老生演员掌握做工必学的选段。

伐子都：闽剧武戏以《伐子都》颇负盛名。武生陈春轩饰子都。他身穿大靠，高底靴，头戴太子冠，顶上插一双两米多长的翎子，左右还有两条丝穗和两条发辫。当子都暗害颍考叔之后，精神恍惚，站不稳，一连翻了三个“虎跳”；一个“漫子”，脚刚落地，又“飞脚”过靠背椅不使翎子擦地。子都喝完御酒后，精神更加错乱，又以“蹿扑虎”跃过只离自己一步多的横桌面，往前直冲六、七步后落地，其蟒靠一点也不碰在桌面上；接着，又登上三张半高的桌子“台漫”而下。

翁正春·马前休妻：闽剧老旦戏不但注意唱工也重做工。在《翁正春》中，老旦陈京湘扮演翠云妈，小生陈芝卿饰翁正春。“马前休妻”一折，老旦拦马劝翁正春，采用了许多翻、扑动作。小生趟马，用马鞭笞翠云母女，翠云妈以“蹿扑虎”落地，正、反身翻滚；小生纵马跃过，母女改为“拖腿”，以示被马拖带着。母女被欺辱后回家，翠云自缢。翠云妈发现后，爬上椅子，摸女鼻息，见女已断气，自己也昏倒，运用“僵尸”，从椅上倒在台上。

海上渔歌：闽剧现代小戏，导演晋响亭。演出时，不用硬景，表现撑船、摇橹、划桨、撒网和捕鱼，都采用戏曲传统程式。老生洪深以武老生跨丑的行当饰演老渔民。当老渔民驾船出海时，海面上骤然飓风突起，渔船与海浪搏斗，老渔民发现有人呼救，毅然砍断渔网，撑船救人。然而老渔民发现所救的是假解放军，又故作玄虚与敌特展开了一场斗争，借鉴了传统剧目《四幅锦裙》中摸黑而行的表演。最后，老渔民松开绳索，放下风帆，掀翻鱼船，与特务同堕海中，展开水战。这段戏借鉴了传统戏《花蝴蝶》水上开打的表演动作，运用得很贴切。

高甲戏表演

脚色行当　高甲戏前身为宋江戏，多演武戏。脚色虽有行当之分，却不甚严格。有的以脸谱划分，有黑面、白面、花面、竖眉等，但也有生、旦、北各行。从现存剧目《李逵大闹忠义堂》、《抢卢俊义》、《宋江看花灯》等来看，黑面有李逵，红面有大刀关胜，武生有武松，文生有宋江等。这种分行多受提线木偶的影响。高甲戏形成后，行当体制逐渐完善。分生、旦、北、杂四大行，后期发展为生、旦、北、丑、杂。

生，有文小生、文老生、武小生、武老生之分。文小生，如《西厢记》的张生，《珍珠塔》的方卿；文老生，如《凤仪亭》的王允，《借东风》的诸葛亮；武小生，如《长坂坡》的赵子龙，《鸳鸯扇》的章怀元；武老生，如《回荆州》的黄忠，《困河东》的赵匡胤；武小生、武老生尚有长靠、短打之分。

旦，有大旦（闺门旦）、苦旦（青衣）、花旦、武旦（刀马旦）、老旦、小旦之分。大旦，如《鸳鸯扇》的云霜英，《连升三级》的甄似雪；苦旦，如《陈世美》的秦香莲；花旦，如《武松杀嫂》的潘金莲，《真假王岫》的尤氏；武旦，如《薛丁山征西》的樊梨花；老旦，如《杨家将》的佘太君；小旦，如《桃花搭渡》的桃花，《许仙谢医》的小青。

北，即净脚。分黑北、红北、竖眉三种。黑北，如“三国戏”的张飞，“水浒戏”的李逵；红北，如“杨家将”的孟良，“三国戏”的关羽；竖眉，如“三国戏”的曹操，“杨家将”的潘仁美等。

丑，有男、女丑。男丑分有公子丑、破衫丑（即短衫丑）、官袍丑（即大服丑）、傀儡丑、傻



公子丑（一）　公子丑（二）　傀儡丑（一）　傀儡丑（二）

丑、武丑、老丑等；女丑分有夫人丑、媒婆丑、家婆丑等。高甲戏丑脚表演艺术十分丰富，可以塑造各种正反面人物。公子丑，如《大闹花府》的花子能，《笋江波》的吴世荣。官袍丑，如《连升三级》的徐大化、崇祯。尚有公子丑跨官袍丑的贾福古，扮演正面人物的程咬金。破衫丑，如《妗婆打》的冯排，《唐二别》的唐二，还有扮演家丁之类，如《凤冠梦》中吹喇叭的龙套，《大闹花府》的花云、花福。老丑，如《桃花搭渡》的渡伯，《鸳鸯扇》的云安；女丑，如《骑驴探亲》的洪亲姆，《妗婆打》的妗婆，《杨管拾翠玉》的店主婆，都各有自己的表演特色。

杂，有监（太监）、套（龙套）、旗（旗牌）、军（军士）、衙役、家奴之类。

身段、基本功　旦脚的表演身段有四角行、七步颠、理髻、相公摸、舢板行、看足等。有“分手到肚，比手到额，边触到眉”等要求。生脚有山路势、跳台势、跑马势、须路等。北脚有三步出场势、马势、踩棚弄须势等。丑脚的舞蹈动作更多，分有头、手、肩、足、臀五个部分，各有专门架势。

高甲戏的表演受木偶戏影响很大，旦脚出场摸头，理髻，半转身低头视脚，端裙，起步走到椅前，顾盼左右，转身坐下，又稍欠身坐定、念白等，这一连串的动作都似木偶。老生

出场，稍弯腰，双臂张开，提脚也稍弯曲；举步时，头、身、脚一齐转动，像提线木偶一样，所以有“形似木偶，神似人”之说。旦脚的指法除兰花指、佛手指外，还有观音指、薑母指、半拳指等，都来自梨园戏。

高甲戏擅演武戏，有丰富的武打套数。早期曾采用南拳、行拳等较为精彩的武术动作作为舞台上的套数。把子功也有一部分吸取了民间“刣狮”的表演。（“刣狮”是闽南民俗活动，表演一群武士手执十八般武器与雄狮搏斗）

高甲戏的出军、点将、对打都有一套固定的程式。如一兵执旗引七兵出场，走圆场，旗转到中央，然后再回转出来，这叫做田螺阵。接着分成二队，从两边绕过，成为双出水，叫做蝴蝶阵。有时又变成一字长蛇阵，配用南锣、南鼓、大嗳。还有行锤（舞锤）、小前盘（四小兵手执单刀和一将对打）、凤摆尾（大将执刀杀四兵）、老鼠枪（大将用枪挑杀四兵）、盾牌刀（一人执刀与另一人执盾对打）等武打程式，这些全是宋江戏遗留下来的。它的表演与民间“刣狮”相似。

表演选例：

陈庆镛过大金桥： 是高甲戏有特色的老生戏。大臣陈庆镛向清帝进谏，清帝不纳，逃过宫中大金桥。桥上先帝有旨：“视桥者挖眼，指桥者断臂，过桥者断腰。”陈庆镛追至桥边，见帝过桥而去，一怔，抖手，提脚后退，仰头站立，两眼直视，心潮起伏，难以平静。于是“顿脚”、“投蹄”直奔桥前，突然止住，急转身，退后三步，脱冠散发，提起“头桶”（用以盛头颅的桶）一声高叫，跨过大金桥。老生董义芳擅演此戏。



笋江波： 演官宦公子吴世荣带家丁出外游春，见渔家女春姑貌美，上前调戏，被春姑骗至江心，推到水中，险丧性命。丑扮吴世荣。他未出场先伸出手中扇子上下盘旋。出场后，半侧身，以扇遮面。扇向右拉，露出半个脸；扇向左拉，又露出半个脸；扇又向下拉，才逐渐把脸露出来，亮相。眼珠一转动，二撇胡子左右转动，退三步，扇子架在脖子上，头向前伸，塑造了一个极其轻浮的花花公子形象，活像一只花蝴蝶，这是高甲戏公子丑的表演。演员把腿功、腰功、胡子功、扇功配合上丑脚特有的眉、眼、嘴、肩的各种动作，极有特点。高甲戏丑脚许仰川传给学徒李珍蕊。渔女春姑有行船、晒网、理网、拉线、补网、叠网等一整套表演动作，十分优美。旦脚蔡秀英表演时多姿多彩，颇有特色。

骑驴探亲： 丑扮洪亲姆，手执马鞭出场。两手平分，跑圆场，亮相，肩膀颤动三下，塑造一个极其麻利的农村老妇人的形象。特别是挥鞭跑驴更是有趣，表现人急驴不急，打一鞭，驴跳一步又退两步；打两鞭，驴跳两跳，又退回来；后又重抽一鞭，驴突然向前飞奔。打

两个圆场后，驴才慢慢恢复正常。演员运用了丑脚特有腿、肩、颈各方面的基本功，以及眉、眼、嘴夸张的表演，十分细腻而又诙谐有趣，是高甲戏女丑独特的表演剧目（见右图）。柯贤溪擅演此剧，现传学徒赖宗卯。



真假王岫·王海上路：演老仆人王海，为解救主人王岫出冤狱，翻山越岭赶赴边关报信的一段戏。高甲戏丑脚施纯送饰王海，他运用傀儡戏的表演动作，极为生动逼真。王海出场，亮相，双手提至胸前，肩微耸；起步时，全身向后稍移动，提脚，半侧身。上坡，双手紧贴在腹部，头稍向前直伸，一步一晃头，表现上坡困乏之状；下坡时，双手平放胸前，右手配合脚步，快速行进，把傀儡的动作和老生的身段相结合，使人感到形式新颖，十分有趣。

连升三级：以公子丑跨官袍丑，塑造了胸无点墨的大草包贾福古；又以官袍丑塑造考官徐大化、王永光和崇祯帝，破衫丑塑造家奴贾仁。此外，如魏忠贤、丞相冯庸、江湖星相人白铁口，均以丑行应工，是一出高甲戏丑脚大会串的讽刺喜剧，在表演上独具特色。

管甫送：演台湾姑娘美娟送别泉州人管甫回乡的片断。其中“五步送哥”，采用了民间小调，在表演上吸收外来剧种及民间舞蹈，形成独特的风格。管甫一角，采用了高甲戏特有的“唐克丑”（即拿手杖表演的丑脚），每唱一句，都配以手杖舞蹈，与台湾姑娘美娟的长手巾汇成优美的画面。表演时载歌载舞，风趣活泼，具有浓郁的生活气息。

凤冠梦·状元游街：演沈状元送凤冠霞帔游街一折。表演时运用高甲戏的傀儡丑、家丁丑等表演动作。由六个家丁组成的吹喇叭鼓乐队，前两人各扛一面大锣，鸣锣开道，头部随着锣声微微震颤，亦谐亦庄。后四人各吹一把大喇叭，动作整齐，幽默风趣，整个表演与剧情有机结合。在欢乐的鼓乐声中，吹喇叭过场，引出沈状元送凤冠霞帔。接着游街，喇叭手围绕沈状元与凤冠霞帔吹奏，有节奏地变换队形和身段，用以烘托主人公，突出主题；再接着侍郎李元顺挡道与沈状元争议，吹喇叭也密切配合，渲染气氛，使矛盾冲突达到高潮。

闽西汉剧表演

脚色行当　闽西汉剧的脚色行当，早期分为“四门”（生、旦、净、丑）、“六行当”（生、旦、丑、公、婆、净）。咸丰、同治年间《水浒记》演出本标明的行当，有小生（武松）、正生（王炳、石秀、戴宗）、老生（杨雄）、正旦（孙二娘）、小旦（潘金莲）、夫旦（王婆）、大花（西门庆）、

二花（禁子）、末（浑哥、酒保）、副（黄伯伯）、丑（武大）及四手下等。民国后，闽西汉剧的脚色行当亦随着演出的需要分工更为细致，有“四门”、“九行当”之谓。即小生、老生、蓝衫（扮贵妇人）、花旦、乌衫（扮贫寒妇女）、老旦、乌净、红净、丑等。但现在实际演出中的分工要比这更为细致。生行有文武之分；旦行也有武旦、彩旦；丑分官袍丑、方巾丑、短衫丑；净中乌面又分大花、二花。



身段、基本功　闽西汉剧各行当的表演身段，受闽西木偶戏影响颇深。如大花的“田公吊”（见左图），旦行的“踩脚退步”，老生的“踩脚亮相”，净行的“踩脚开山”，以及“踢脚腿亮相”、“垂袖”、“翻卷袖”等，都是模拟木偶的动作。拉山膀、跳台、马功、入舟出舟、上楼下楼等，是各行当演员必须掌握的基础程式。

跳台：是闽西汉剧较有特色的表演程式，通常用于人物出场时，介绍人物。同时通过人物的舞台动作，点明戏中特定的情景。有男角跳台和女角跳台之分。男角跳台主要由绕圈手、阴阳掌、碾盘手、抬侧腿、束腰带、上三步小跳、点足起落步、坐马蹲裆式等动作组成。女角跳台，由整装、拔鞋、开山手、上三步小跳等动作组成。在《征方腊》中，武松跳台有纵身一跃，平躺于台中竹椅靠背上的特技动作。跳台又分单跳台、双跳台、四人跳台等。动作可繁可简，表现义士或山寇赶路时，可加飞腿、旋子、蹦子等武功。表演时一般不唱念，只以锣鼓配合动作烘托气氛。过去，古戏台面积小，台上摆一桌二椅，习惯在台中铺垫一张草席，故一跳台表演只有“一席之地”，上步、退步只走“腰子形”路线。

飞珠：闽西汉剧丑行必练的技巧功。表演时利用颈部的暗劲使佛珠在脖子上飞转。有左右移步，半圆场甩、上山甩、下山甩和脱珠等技巧。脱珠是指佛珠在脖子上飞转时，由慢至快的一瞬间佛珠脱出头部，飞向空中转圈，而后演员急转身用头套回佛珠的动作。丑脚陈坤福在《双下山》中，扮演小和尚到山下去看人家娶老婆，作下山甩、脱珠等表演，颇见功夫。他在《祥梅寺》中扮演妙空和尚，因害怕黄巢义军捉拿他，在寺院内外寻找藏身之处。当找到空心槐树藏身时念：“万载不回头”，道白中也做脱珠表演，饶有风趣。

丢笔：闽西汉剧的表演特技。如“潘洪丢笔”，演太师潘仁美奉命领兵征番，于校场上点将，当点到大将王龙未到时，心里不满，一怒之下将大笔往上丢，那笔在上空翻几翻后，能准确无误地落回到笔架上。在《桂枝写状》中，小生赵宠亦曾采用。

此外，还有《三气周瑜》中的周瑜丢盔，《珍珠衫》中蒋兴哥的踢鞋，《蔡伯喈认妻》中蔡伯喈耍帽翅，大花夏侯渊的耍獠牙等技巧，均须专门加以训练，方能取得效果。

拉山：跳台的起始动作之一。动作细腻，柔中有刚。表演时手心朝外，指朝上，两





手与头部成一山字形，双脚骑马蹲裆式。各行当山膀手位置高低亦有严格规定："大花过头，老生齐眉，小生下颏，花旦奶怀，丑脚随意来。"旦行拉山（见上右图），拇指贴掌心，香橼手式，双手手心朝里，在胸前内绕数圈，用脚尖退步，双手向里转腕成手心朝外，指尖朝上后，款款轻摇分开与肩平。生行拉山（见上左图），用巴掌式阴阳手。大花则用龙虎爪（见下左图），丑脚可使双烛手（见下右图）。





各行当手式都不相同。生行的"拱手"，两手向胸前提起，手成掌式，手心朝里，右手贴在左掌背上，两拇指翘起。拿枪时常用蘸芽手，拇指呈弓形，其余四指弯曲成半月形，像蘸状（吕布持画戟就是用这种手法）。文拳手（又名君子拳），四指并拢握拳，拇指盖在食、中、无名指的指甲上握紧。文小生打人常用这一手式。此外，还有掏翎时用的梅花手、拿扇多用兰花手（贵人执白折扇、平民用乌折扇、诸葛亮执羽扇只准用左手），思考时用啄手等。生行主要步法有人字步、八字步、幼步（类似碎步，以足尖点地迅速行进）等。生、净行亮相

常用坐马步蹲裆亮相。马步用足尖幼步前进，或横足尖走马功步法等。在《芦花荡》中，周瑜败阵后，表示马不肯前进时用的马步，却要用足尖幼步后退，紧接两足往高跳，表示勒马跃起，再做劈岔、跃起、劈下。

旦行在情节突变时或接唱〔倒板〕前常用“跺脚退步”，即跺右足，撩起左袖上卷成“半月袖”，右袖下垂绕转，“幼步”后退。也常用“双指手”，即双手一拍，右手转腕成“兰花指”往右指，左手中指扶右腕，左右手轮换做，以表现痛恨或指骂对方。

丑行的嘴、眼、脸、手、身、步要灵活多变，形体伸缩幅度大。如表现恶少调戏妇女，用磨肩、摇肩、扭臀、伸脖、张嘴动舌等动作身段。又如表现势利小人之类，则常用双鼠出洞、狮子抢球等姿式（见下左图）。在《祥梅寺》中，妙空和尚逃走时运用盘膝步，先左腿，后右腿发抖跪地，两腿交叉膝行，表现他惊慌脚软的狼狈相，极为生动。

红净的举手投足位置低于大花，高于老生，演出时要掌握刚中带柔。大花以龙虎爪为主要手势（见下右图），还有罗汉手、扶印手、田公吊、坐马步等科介。如表现英雄人物的粗犷、威武形象，常用跺脚拉山，蹬右足，出左脚，上三步，双手出阴阳掌、龙虎爪、拉山膀及蹲裆亮相等一系列动作。





舞台调度如摆四门、布马舞、齐王点兵、六国封相等，是单人、双人或多人的组合表演。“摆四门”往往受特定音乐曲牌的制约，使它的场面处理成规范程式。如《辕门斩子》中穆桂英与杨宗保阵前招亲一段戏，两人前后左右，走四台角，杀四台角，摆高低架子，唱一段，舞一段，配以〔哭相思〕、〔工尺上〕等专用锣鼓控制节奏。又如《昭君和番》中的一段场面调度和《五台会兄》中大花杨延德酒后回寺，在路上唱、念、做兼有的一段戏；还有《青竹寺》妓女李阿仙去庵堂途中的表演，以及《蓝继子》哭街等，都是采用“摆四门”的处理，运用十分广泛。

武功，除一般毯子功外，还吸收民间武术杂要。如套圈、上桌、倒吊莲、过刀叉、金鸡洗

脸、画眉跳架等，通常是在幕表戏、习俗剧中穿插表演。过去，武打道具除使用真刀真枪外，还有勾镰、钯、锏、菜刀、八寸刀等。

表演选例：

三上轿： 系《孝女流芳》中的一折，是闽西汉剧旦脚的做功戏。演赵氏(青衣)丈夫被无赖害死后，被迫改嫁而三上花轿。表演时，赵氏戴孝上场，看见大红喜衣，昏厥在地，在公婆的逼迫下更衣。在吹奏〔雁儿落〕音乐中，一步一回头地跨进轿杠；旋即跳出，回转身见丈夫灵位，顿脚、撩袖、疾奔向前，扑向灵桌，掩面痛哭。公婆又逼，无奈二次进轿；忽想起儿子，又转身返回，面对娇儿，心如刀绞。于是"踩脚"、"憋脸"、"幼步后退"，再三哀求婆婆让她给亲生婴儿喂一次奶。婆婆不同意，赵氏急步上前，抱过婴儿，侧身解衣喂奶。婆婆抢夺婴儿，催其上轿，丫头送红头巾上前。赵氏双手发抖接巾，左右转身耍巾、丢巾、憋脸、跪地。丫头拾起头巾盖在赵氏头上，扶起赵氏三次进轿，轿内传来"儿呀……"的惨叫声，下场。这是一出唱做并重、富有特色的传统剧目，为闽西观众所喜爱。

梅龙镇： 表演时李凤姐手舞丈余长的腰巾，一甩、二甩、三甩搭上肩，轻快地走"幼步"，取桌布擦桌子，开橱门，把几盘菜端出放在桌上，又搬一小方凳作火炉；然后提酒壶灌酒，把酒壶放到火炉上暖酒，转回到桌边取筷子，调整盘中肉菜堆放的样式，自感到满意。正在擦筷子时，突然听到"吱吱吱"声，酒煮滚了。用"快幼步"上前提壶，一声"哎呀！"烫手了，吹吹手，急转身取来桌布垫手，小心地提起酒壶放置桌上。这段表演，富有情趣，深受观众喜欢。



审六曲： 演小偷魏打算黑夜潜入商人蔡明洪家中，恰遇蔡妻与屠夫郑胡子私通。蔡明洪回家，蔡妻将屠夫藏于床下，黑暗中却与魏打算相撞。魏急躲房中竹梯上，目睹郑胡子杀死蔡明洪一段戏。魏打算在摸黑中辨认凶手，发现凶手是一满脸胡子的人，又摸到凶手头上有疙瘩，后急躲在竹梯上，并有几次滑梯等表演特技。这些表演生动地刻画小偷魏打算的机警灵活。这是闽西汉剧丑脚老艺人陈坤福的拿手戏，群众誉为"一人演了全台戏"，至今尚流传在闽西各地。



北 路 戏 表 演

脚色行当　北路戏早期的行当有“八脚齐”之说。清中叶后，随着舞台演出的需要，由原来的“八脚”增加到“三行十二脚”。清末京调皮簧勃兴，北路戏受其影响，脚色行当分工渐趋细致。

早期北路戏的“八脚齐”有二说：其一是以三花、二花、大花、老生、小生、正旦、花旦、贴旦谓之八脚，以三花居首。其二是以扮演《八仙》脚色来定行当。如汉钟离（大花）、吕纯阳（老生）、李铁拐（三花）、何仙姑（花旦）、曹国舅（二花）、张果老（老外）、韩湘子（小生）、蓝采和（贴生）等。

以后由“八脚”发展成“三行十二脚色”，花面行分大花、二花、三花、四花（即杂丑，又称三花杂）。白面行分老外、老生、小生、四白面（即贴生）。包头行分青衣、花旦、贴旦、四包头（贴外之贴又称拜堂旦）。

北路戏演出的剧目，以历史戏、宫廷戏、武戏居多，家庭文戏较少，所以演出时形成了以老生、青衣、大花、三花四个行当为主体，俗称“四柱码”。但也有些大班行当齐全，小生、小旦比较强，形成六个主要行当的，称“六柱码”。

身段、基本功　大花“倒米”，《下陈州》一剧，包拯出场时，以手撩龙袍下围遮面，背台退步而出。至九龙口转身猛然抛袍、亮相，以示面目，动作幅度大，俗称大花“倒米”。

二花咬人：《三国齐》“吴起发兵”一场，龙套上场后，伴着大锣大鼓有节奏的喝威声，吴起握翎子舞蹈而上，至台前突然拂袖亮相，给人一惊，俗称“咬人”。又如《摩天岭》中的红毛大王，口衔两颗獠牙上下翻动，双目圆睁，狰狞可怕。有的二花还有喷火的绝技，脸上肌肉跳动，犹闻响声，这些技艺皆称为“咬人”。

转纱帽：过去北路戏的三花，要用发辫在头顶上扎一硬团，戴上纱帽，随着剧情需要，纱帽能随心所欲左右转动。艺人木全掌握此技较为著名，至今人称“木全纱帽滴铃转”。

鼻须功：练功时，用手抓住鼻下“人中”处，轻轻用力左右摇动，天长日久，即能疾速颤动，左右自如。《测字观风》一折中的娄阿鼠，用鼻须往鼻柱一夹，其抖动的鼻须令人可笑，效果极佳。北路戏“二个半三花”之称的余文仔、培基和有谷，均擅此技。

犁头：丑脚表演时，头部要机械地向前伸缩，俗称“犁头”，为北路戏丑脚必备之基本功。

塌鼻：北路戏《白蛇赶夫》中“洞房”一场，许仙猛然发现白素贞饮雄黄酒现形时，鼻孔一吸，面呈凹形，然后僵尸倒地，表示昏厥。其功夫多由平时用茶油将鼻子揉动，功夫成熟，鼻翼柔软，容易抽吸。民国三十三年（1944），北路戏福安班一个名叫乃资的艺人，此技

最为拿手。

金鸟步： 旦脚手呈兰花指，轻盈摆动，脚尖落地用碎步跳跃前进，身躯与头部紧密配合，一俯一仰轻巧自然，近似金雀跳跃状。多用于花旦表示欢跃的情态。

后跟步： 青衣出场时，整襟捋发后，用脚跟着地，一进一退，或三进一退，显得袅娜多姿，表现成年妇女轻移莲步，以示稳重大方之态。

颤功： 北路戏的颤功用处很多，如《鸳鸯带》中黄赛英受刑后，从舞台右左两边，跪步回到台中，听到众衙役大喝一声，她一个“蝙蝠腿”，双手一抱，全身颤抖。又如《杀狗劝妻》中，要求邹氏在惊慌转身时，要用脚尖着地，双手按桌全身颤抖，牙关相碰发出声响。著名北路戏艺人叶红佛尤擅此功。

镖钗： 是北路戏真刀真枪的表演形式之一，用一把短铜刀一样的镖钗表演。当剧中角色被打“扑虎”下地后，一镖扎去，打中对方头部额顶的前方，插在地上，如能从头上抓出一撮头发为最佳效果。因属惊险表演，现禁演。

梅林戏表演

脚色行当 梅林戏早期的行当为“三生、四旦、三花脸”。即：老生、小生、副生；正旦、花旦、贴旦、老旦；大花、二花、三花。俗称“十个子弟”。清光绪年间，梅林戏福庆班曾发展为“五门”即生、旦、净、末、丑，“十七行头”，即正生（戏中主人公）、副生（仅次于正生，扮演青壮年男角色）、小生、老生、娃娃生、头梁旦（头牌旦脚、正旦）、二梁旦（二牌旦脚）、三梁旦（贴旦）、花旦、金榜旦（拜堂旦）、茶盘旦（奴旦，扮演婢女之类）、彩旦、老旦、大花、二花、三花、四花（即三花杂、杂）。这种体制一直保留到二十世纪四十年代。

身段、基本功 梅林戏老生的表演较有特色，出场时三步跨至上场门（九龙口），整冠时五指朝天，五指理髯；至台中，左右掏手两边望，方入位。指法有单指、双指、剑指等。手指多下垂，近似木偶表演。步法有踏步、踩步、蹉步、蹬步、跪步、云步。演出时多用蹉步、踩步。起霸有“双掏手”与“腋下两边”、“扎盔头”、“扎腰带”等动作。

旦脚的表演科介要求“高不过眼，手在胸前，行不动裙，言不露齿”。生、旦上、下楼的科介，有“上七下八”之诀，即上七步，下八步。花脸一般无此规定。旦脚的上轿动作，表演时，两手轻轻掀开轿帘，双目左右稍顾（加小锣二击），随着微扭腰肢，进入轿中，别有情趣。

梅林戏“洗马”的程式，按顺序先拉马上、拴马、取水，接着泼水于马身，用朝板（道具）先梳马鬃两边，再梳马尾。然后取饲料、装鞍、拿走饲料、解栓上马、遛马、下马。

梅林戏也有不少特技表演。如“耍獠牙”、“吐火变裙”、“挺僵尸”、“变脸”等。如《门栓

记》中的门栓精(二花),将獠牙二枚衔入口内,用舌跟部耍动,有耍进耍出、左右耍等各种套数。又如《活捉三郎》中旦脚的"吐火变裙"。表演时在案上设一火盆,旦脚口喷煤油至火,火燃。旦脚在〔长撕边〕的伴奏中绕经桌后,速抽裙带。〔一击锣〕送出时,外裙解,内裙现,在火焰燃烧中裙子变了颜色。《白蛇传》中的"挺僵尸",许仙见白娘子变蛇,一个转身,手捏鼻后用气吸鼻,立斗鸡眼。在一击〔长撕边〕中做挺僵尸倒地。《芦花荡》中的周瑜"变脸",由福庆班毛教姑饰。当周瑜挨魏延一鞭后,甩盔翻身,用气使脸由红变青,堪称一绝。武戏里还有"耍叉"的特技,一般分四人或五人耍。四人耍站四个台角,五人则一人居中,每人手持一把叉,对角互相抛接,称之"满天星"。

梅林戏后期的表演因受京剧、赣剧的影响,许多程式科介已逐步衍变。

三角戏表演

三角戏原只有小丑和小旦两个脚色,以后又加进了小生,称为"三子戏"。三角戏的戏班多由七人组成:小生、小花脸(丑)、花旦、青衣、打鼓(及手板)、打大锣(兼小钹)、打小锣(兼管杂务)各一人。

三角戏多演民间小戏,表演时载歌载舞,台位调度呈三角形。演员出台后,步至台中央唱第一句,接着就是打击乐过门;在过门音乐中演员移台右角再唱第二句。接着在打击乐过门时再移位,一直到唱完为止。打击乐收尾,演员位移中央。

三角戏丑脚表演较有特点,多背台出场,走矮步、转身、跳步、舞扇花、舞腰带等一系列动作。生、旦脚色的表演接近生活,演员发挥自由,与赣皖地区的采茶、花鼓表演极为相似,其剧目也多与皖、赣等地相同,如《青龙山》、《雇长工》、《姑嫂观灯》、《磨豆腐》、《打盆米》、《菜刀记》等。

芗剧表演

脚色行当 芗剧原先只有小生、小旦、小丑。故有"前台不离生、旦、丑,后台不离尺工六"之谚。演出的剧目多是某剧目中的一段,俗称"段仔戏"。如《陈三五娘》中的"磨镜"、"留伞";《山伯英台》中的"十二送哥"、"十二碗菜"、"廿四拜哥";《吕蒙正》中的"三击掌"、"入窑"、"斗歌";《孟姜女》中的"过十劫"、"哭倒万里长城"、"点骨"等。在唱、做、念方面都有其独特风格和完整、固定的唱词、曲调。后来,逐渐发展演出本子戏,吸收了四平、汉剧、乱弹等剧种的表演加以充实,于是行当慢慢形成了生、旦、净、丑四门。随着演出剧

目的增加，出现了公案戏、官廷戏、武侠戏等，以后又进入剧场演出连台本戏，行当也随着增多。分工也更细。

旦行：(1)苦旦(青衣)，如《孟姜女》中的孟姜女，《詹典嫂告御状》中的詹典嫂。(2)闺门旦，如《陈三五娘》中的五娘，《山伯英台》中的英台。(3)花旦，如《陈三五娘》中的益春，《二度梅》中邹云英。(4)婀旦，如《二度梅》中的翠环、小春香，或专演童年女孩之类。(5)贴旦(也叫三脚旦)，如《山伯英台》中的英台嫂嫂或有些连台本戏中的观音等。(6)彩旦(通常就是女丑)，如媒婆等。(7)正旦，扮二十多岁到四十岁左右的中年妇女，扮相端庄，梳大头。如《山伯英台》中的山伯母，《三娘教子》中的大娘(二娘为花旦、三娘为苦旦)。(8)老旦，扮老年妇女。如《训商辂》中的祖母，《孟丽君》中的国太。

生行：(1)文小生分苦生和笑生。苦生，如《山伯英台》中的梁山伯，《白蛇传》中的许仙。笑生(即风流生)，如《陈三五娘》中的陈三，《西厢记》中的张君瑞。(2)武生，如《三国》中的吕布，《征西》中的薛丁山。(3)老生，如《二度梅》中的陈东初，《狸猫换太子》中的包拯。(4)武老生，如《征东》中的薛仁贵，《宏碧缘》中的鲍诸安。(5)贴生(也叫三脚生)，如《二度梅》中的陈春生，《孟丽君》中的孟奎龄等。

丑行：(1)长甲丑(指长衫丑之类)。如《山伯英台》中的马俊，也包括官袍丑之类。如《唐知县审诰命》中的唐知县。(2)短甲丑(指破衫丑和穿短褂、围短裙之类)。如《山伯英台》中的士久、安童等。

净行：(1)大花，如《三国》中的董卓，《蝴蝶杯》中的卢杞等。(2)文武二花，如《薛刚反唐》中的薛刚(黑脸)，《千里送京娘》中的赵匡胤(红脸)。(3)武二花，如《樊梨花》中的秦汉(红脸)、窦一虎(黑脸)。(4)杂脚仔，如店小二、家院、传旨官等一类角色。

行当中有粗、幼脚的叫法。一般是男的叫粗脚，女的叫幼脚。但文生却在幼脚这一类。

二十世纪三十年代以前，歌仔戏班的粗幼脚都是女演员扮演的。因此，当时有不少班社的名称都离不了女性的字眼。如新女班、双珠凤等。过去歌仔戏演员都须兼扮几种行当，不这样不能称为台柱。如子都美是演武生兼文武老生；汉中春扮苦生和老生；云中子扮文武旦又兼文武小生；冲霄凤扮老生、笑生兼文丑；赛月金扮风流生也演旦脚；锦上花演长甲丑、文武老生也兼演二花、大花；月中娥也因反串白须老生而闻名。这些女艺人，在当时歌仔戏舞台上都是名噪一时的人物。

身段、基本功　芗剧在歌仔戏的表演基础上，吸收了外来剧种的表演艺术，创造、发展了自身一整套表演程式和要求。如指法有"小旦到目眉，小生到肚脐"；眼功有"指出手中，眼随指从"，"眼出情，指出神"等要领。

芗剧基本功侧重于指法、步法、水袖、扇功、伞功等方面的训练。

指法：有多种，鹰爪手、兰花手是旦脚通用的基本指法。双鹰手是用鹰爪手式两手向

前推出，表示指物、指地。双阳手是旦脚常用于表现向往、倾注的感情。双阴手配上低头，表示推却、失意。双摇指配上摇头，表示拒绝。整眉指用于整冠。抽闩指、托闩指表示开门、关门。揉眼指表示擦泪。波浪指再加双手抖动分贴在两鬓，掌心朝外，表示惊慌。遮羞指表示痛哭或遮羞。夸耀指表示赞赏、夸耀。卑劣指表示卑劣。小少指表示数量少或蔑视之意。双剑指多为粗脚的基础指法。双推指配合身段边走边推，表示万水千山，路途遥远之意。还有寻思指，上、下拱手，枕指，双枕指，招手指等。

步法：有贴步、碎步、叠步、磨步、滑步、垫步、踢裙、跑步、蹉步、上楼步、迈步、颠步、八字步、弓步、勾步、踢步、矮步等。

水袖：有拖袖、弹袖、抖袖、摔袖、波浪袖、凤尾袖、后垂袖、双卷袖等。

扇功：在芗剧表演中是一项重要的组成部分，各行当几乎都用多种多样的"扇功"去表现角色的性格和思想感情。基本扇功有持扇、捧扇、点扇、转扇、开扇、托腮扇、瞅视扇、遮羞扇、反夹扇、腰扇、拱扇、背扇、扑蝶扇、卧鱼扇、打风扇等。

此外，芗剧的伞功、麈尾功也有丰富的表演程式。

芗剧练功分普功训练与分行练功两种。普功训练，是进行普通的常规练功。即所谓"清早起来先念歌，念好歌来把脚靠，起顶倒腰又折腿，以后再把麒麟抛"。接着就是练步法、趟马、跳台、四角枪和"三十二刀"等。不论文、武行都必须经常练。分行练功，即按行当进行练功，学文行练指法、步法、水袖、扇功等；武行则练快枪、单刀枪、双刀枪、照角枪，另有一部分则须练毯子功。

表演选例：

山伯英台·十二碗菜： 芗剧的"段子戏"，演仁心和安童同情山伯与英台，在英台设宴招待山伯来会时，唱十二碗菜谱祝愿梁、祝相见。安童上场，坐在靠背椅顶上，仁心从出场口上，唱菜谱，安童欲知什么菜肴要尝滋味。仁心故意将碗一高一低作磨步、蹉步、手上旋转菜盘；安童随仁心的转动配以蹲步、矮步等各种身段，并埋怨仁心故意捉弄。接着仁心又端上一碗菜，这时安童反坐椅子，面朝里。仁心唱："安童要吃快来夹。"安童应一声："哎！"仁心夹菜送到安童嘴边，又故意缩手引开，"叠步"，后退，又蹲下。安童跟着翻转身，两脚夹着椅子前进至舞台前沿，仁心来一个先慢后快的鹞子翻身，把安童从椅背上滑出去。安童就像"扑虎"下地一样，又在舞台上滑行一段。当年花旦味如珍和丑脚王年丁演得最红，每日上戏都得演这个段子。



陈三五娘·磨镜： 演陈三借磨镜会五娘事。演出

时，陈三内白："磨镜哎！"背台退步出场，半转身，亮相。觉得肩膀痛而换肩。自感羞笑，低首摇头，接着唱："锦衣不穿换布衫，白马不骑换挑担"，在"骑"字拉腔，把"换"字压低，把"担"字压得更低而轻轻带过，脸带苦笑。接唱："本是官家的富贵子，今来磨镜让人叫陈三。"唱到"磨镜"时压低嗓门，到"叫"字时拉腔。唱"陈三"二字时，自感好笑，夹有一点笑的嗓音，配上低摇头，把这时陈三不得已的心情表现得维妙维肖，神情兼备，这是小生赛月金的拿手戏。

孟姜女： 歌仔戏演员月中娥扮演的孟姜女，在同行里是最为出色的。月中娥从唱、做、念各方面都进行过细琢。在哭倒万里长城一折，她创造出一种特别感人的唱法，突破〔七字调〕每句唱七字的常规，也突破四句一过门的唱法。每句多到十八个字，少到三个字；二十句唱词不用过门连续唱完，中间换气不停气，板眼灵活，叠字自然。一个调唱到底，随着剧中人悲、怨、痛、愤、恨的感情变化发出腔音。其最大特点是以情作腔，发自人物内心，再配上鼓点和身段，把孟姜女的形象表现得十分动人。月中娥在《孟姜女》中创造的"七字连"唱腔，对歌仔戏及后来的芗剧是一大贡献。早在二十世纪三、四十年代，她被邀请到日本、新加坡灌制不少唱片，流传于东南亚。

詹典嫂告御状·三状： 演林爱姑（即詹典嫂）不畏强暴，痛斥贪官污吏，拦轿喊冤事。表演时总督不理，爱姑死死拉住轿杠不放，随轿跪步，被两旗牌强行推开；爱姑拦轿喊冤，奔赶上前，又被狠狠一踢，"抢背"昏倒。爱姑被唤醒后跪步上前，仍向总督喊冤。总督不容分说，厉声喊打；旗牌乃向爱姑的头部、腰部乱棍打去。爱姑"滚地"，左右翻身，痛不可忍，但仍鼓气抓住棍棒。"追场"中，爱姑跪步圆场，怒视总督，蹉步追视，旗牌拦住，总督起脚一踢，爱姑飞身"屁股坐"。爱姑痛骂："贪官污吏一般乌"。旗牌双棍齐下，交叉卡住爱姑颈部，双棍打中腰部。爱姑"扑虎"下地，起"乌龙绞柱"、"咬发"、"吊眼"、"憋脸"，剧痛难忍。这是芗剧特有的传统剧目，以苦旦做工见长，需要演员有深厚的功底。

二度梅·出关： 演唐朝才女陈杏元被害，前往和番，其未婚夫梅良玉送她出关。陈杏元以文旦扮演并跨武行。出场时旗牌龙套分两条龙上场，音乐用〔大调〕过门，配〔慢长锤〕。陈杏元背台勒马上，至左台前，锣鼓转〔马龙头〕。陈杏元以碎步冲向右台口，高举马鞭，挥鞭、下腰、转身、抓翎子半蹲亮相，唱〔大调〕头句："北雁南飞哎、哎……"（全场旗牌变换动作衬托气氛）接唱："陈杏元入北番何日归？"（介起〔长锤〕伴随〔大调〕的过门）陈杏元斜面背台趟马，旗牌两条龙从她前面分开走。两条龙拉直，陈杏元向里冲，回身鹞子翻身亮相。接唱："思国土想亲人珠泪双垂，看生弟望梅郎我心碎哎……"旗牌分内外圈绕走，陈杏元居中走小圆圈。这时众人帮唱尾腔，陈杏元舞鞭亮相。乐收调尾，鼓乐齐停。陈杏元背转身流泪，满台人都低头擦泪，全场突出一个"闷"字。全剧舞台调度灵活，主次搭配严密，音乐气氛融洽，演出效果良好。

碧水赞·探水： 芗剧对这场戏的表演处理，曾做大胆的尝试，即采取戏曲的表演程

式来塑造现代人物。如党支部书记张克坚与共青团员刺花顺江探水，采用“前踮步按掌”的身段观望前方，接着以“卧鱼双端掌”的身段，反映人物对未来的憧憬和希望。以虚带实，载歌载舞，取得较好的演出效果。

舞 台 美 术

福建戏曲剧种众多，其中以莆仙戏、梨园戏、潮剧、闽剧、高甲戏、芗剧为比较主要的地方剧种，它们的舞台美术各具地方特色。闽西汉剧和北路戏、梅林戏，虽然是从省外传入的剧种，但舞台美术的形式及风格也逐渐发生变化，有别于原来的面貌；竹马戏、大腔戏是古老的剧种，但在中华人民共和国成立前夕已濒于灭绝，中华人民共和国成立后进行了挖掘抢救，舞台美术仍保留了古朴、原始的传统风貌；山歌戏是个年青的剧种，它的景物和人物造型，初步形成了清新别致的风格。此外，有的虽是比较古老的剧种，但囿于物质条件或其他原因影响，化妆、服饰、砌末均因陋就简，无章可循；有的或因衰落绝响多年，加上老艺人相继辞世，演出形式已无从查考。

中华人民共和国成立前，老艺人一直把重点放在人物造型方面，后经长期的舞台演出把形成程式化，装饰性很强的化妆、服饰，作为帮助演员塑造舞台形象最直接的手段。如高甲戏的女丑，面敷浓粉，两颊涂圆形胭脂，嘴角点一粒黑痣，腮边勾画黑色、褐色或白色的大耳环；身穿大红袄，配黑裤或黑裙，脚蹬红色公鸡鞋，有鲜明的剧种个性。莆仙戏的白绫袄一服多用，可作扮鬼魂、戴孝或含冤坐牢女子的装束，还可配合各色背心穿着，成为旦脚的主要服饰。莆仙戏军背心的穿用，也有类似情况。梨园戏的传统戏衣多数由本地（泉州及晋江一带）刺绣作坊承制，戏衣的花纹装饰取自传统图案，或民间雕刻，或剪纸纹样，采用以简化繁的手法，具有浓厚的地方色彩。在景物造型上，以大帐（也称台帐或“守旧”）、一桌二椅或一桌三椅等假定形式组成灵活的演出空间。莆仙戏传统戏台后部正中有一块隔扇式棂屏，屏前并排三张直背椅，另有一张备用的桌子倒置在下场门边。演出时如在椅背上披军背心，即表示山岗或高耸的建筑物；两椅相背，中间加桌子，则当作桥梁；将桌子倒置围以白裙，是为织布机；上面再盖草席，又成棺材。梨园戏的传统舞台，只在后演区置一条长条凳，凳上结挂一块用色缎绣五彩花的椅帔，此凳既作支点，又兼以点缀；如演出中需表现厅堂饮宴等场面，才临时加置案桌。潮剧的戏棚中间挂着三片垂地的长竹帘，竹帘两边挂着门楣绣龙头的白缎布帘。有的白缎布帘上绣有色彩鲜艳的牡丹、孔雀、仙鹤等图案；有的戏班在竹帘前悬挂一个竹质简易香炉，焚香供祀田都元帅。舞台正中则摆着一桌二椅。

二十世纪二十年代开始，闽剧界以俞鸿冠、贺逸云为代表的一部分艺人致力于革新传

统舞台装置，尝试使用配合剧情的布景，且从单片布景过渡为画幕背景和硬片近景组合的布景形式。他们曾以设计、制作新颖的绘画布景及机关布景的先进技艺，驰名国内和东南亚地区。

中华人民共和国成立以后，大批新文艺工作者及专职舞台美术人员进入剧团，文化艺术事业空前繁荣，各剧种之间频繁的观摩学习，促进了相互交流和借鉴，各剧种的舞台美术形式逐渐接近。不少剧种的服饰、化妆模仿京剧、越剧。目前，由于舞台美术表现手段日益丰富，技术水平不断提高，戏曲舞台美术样式已呈现出千姿百态的崭新景象。1982年底，梨园戏《陈三五娘》，山歌戏《茶花娶新郎》以及闽剧《草人护笋记》、《紫玉钗》、《彩云归》、《曲判记》等剧目的舞台设计作品参加全国舞台美术展览，获得好评。

莆仙戏舞台美术

化妆　莆仙戏生旦脚传统面部化妆，一般都涂脂抹粉。抹水粉后，在眼尾涂上小面积的胭脂，两眉之间画着一道或一点胭脂，下嘴唇点一点胭脂。其他脚色（包括老旦）不抹粉，只涂胭脂。行当脚色的区别主要在眉毛的画法上，正生、正旦眉梢稍为向上；武生、武旦眉毛较长而上竖；苦生、苦旦眉头蹙，唇黑不涂胭脂。生眉均比旦眉粗，老旦眉近似正生，泼旦眉瘦而弯。反角眉梢下垂，扮奸诈之辈，如曹操、董卓，脸不敷粉底，只把眉毛描粗，形如扫帚。

莆仙戏早期的脸谱，在目连戏和大棚戏中出现较多。脸谱线条粗犷，图案鲜明，用色只有红、白、黑三种。类型也只有三种：(1)红脸或加白眉，象征正直，如关羽。(2)黑脸白眉，象征忠耿，如包公。(3)反派小丑，鼻梁上涂一块白色，有的画一只蜻蜓。旦脚也有勾脸谱的，如《齐王求将》中的钟离春、《薛仁贵》中的陈金定，勾花脸。

民国初，受其他因素和外来剧种的影响，莆仙戏脸谱逐渐增加，色彩也加上了绿、蓝、金、银诸色。1961年，黄文狄等老艺人编写《莆仙戏传统舞台美术》时，搜集到脸谱三百多个，其中有仿照木偶戏的，如关羽、赵匡胤同是红脸白眉；包拯、阎罗王同是黑脸，两颊勾“日”“月”。有从面具转变过来的，如鬼王。有根据传说人物特征加以装饰的，如尉迟恭的圆睛环眼。脸谱纹样中有些是用来象征或暗示人物的身份或命运的，如帝王脸上画龙的图案；项羽自刎时，前额“王”字必开成“非”；魔王额上之火焰等。有些纹样是表现人物所为之事，如时迁脸上之公鸡，汉钟离脸上之寿桃等。早年演出神鬼戏，常戴面具。面具系皮制的平面形假面。扮雷公、小鬼、老虎、天官用整面具。扮演土地、判官则戴从额至鼻的半截面具。

旦脚髻式分五种：(1)苏州髻。用于正旦、贴旦。此种髻式系往昔自苏州传入。髻用

黑布裹稻草制成，髻身中心扎红绿绒线约六至八厘米长，外罩细丝网，缀以染金首饰。髻末有三点三厘米长的金穗下垂。(2)长髻。用于老旦，样式如苏州髻，但缀插首饰甚简。(3)圆髻。俗称圆珠，用于泼旦。将黑布裹草成条状，盘作圆形，髻身中心扎红绿绒线约五厘米长。(4)草蚂髻。用于饰反派妇女。髻以假发梳成，中束红绒线。(5)牛角髻。木制，形同牛角，用于家婆或媒婆。以上各种髻式与当时社会上流行的髻式颇相似。目前舞台上常见的青衣髻形同京剧旦脚的大头髻式，出现于民国初年，是向外来剧种学习的。

服饰　　莆仙戏行头简单，只有四篓担：正篓、副篓、头顶篓、四篓。其中正篓之一，篓盖凸似穹形，上绘太极，内放戏神田公元帅神龛和五色蟒袍、补袍。习俗规定旦脚与女子忌坐。目连戏行头有十多担，乃临时租赁，多供扮神鬼用。莆仙戏穿戴有严格的规制，违者则受罚，俗谓"穿破不穿错"。主要服装(通称"戏衫")有蟒袍、靠、补袍、瓦衫、女袄、军背心等。

蟒袍，俗称"统"，为帝王将相的公服。圆领，大襟，大袖，袖根下有摆，满身纹绣。有正五色和间五色，而一般戏班只有正五色，即黄、红、白、绿、黑。规定帝王穿黄，状元与青年文武官穿红，青年武官做文戏时穿白，中年文武官，如御史侍郎与关羽穿绿，老年大官员，忠直如包公，奸滑如严嵩者穿黑。

补袍，即官衣，系官场礼服。圆领，大襟，大袖，袖根下有摆。补袍只有红蓝两色。胸前和背后各有方形绣花补子一块，文职者补上绣仙鹤，武职者绣麒麟。红色补袍为扮"头出末"(戏开演时，例有一个戴瓦巾、三绺长须，穿红色补袍的演员向观众致语，俗称为头出末)、"加官"、田公及探花用之，其他侍郎、知府、县官两色均可用。

靠，俗称八战、战甲或袍箭，系将帅的戎装。圆领，紧袖。穿时加围云肩，腰束腿裙(或称下甲)，背插靠旗四面，上等戏班有正五色，中等戏班只有两三色。规定勾黑脸者穿黑，勾红脸者穿红或绿，白脸者穿白。女靠式样与男靠相同，多用粉红底色，上绣花鸟图案。

瓦衫，大领，大襟，大袖，袖根下有摆状镶边。原为配合书生戴瓦巾的衣服，为蓝色，即青衫，以后各色均有。古时瓦衫素地不加绣，只在领部加一素色领边。民国初始有绣瓦衫出现。黄瓦衫为皇帝、王族、相国、老和尚用之。粉红瓦衫为少年书生婚服。蓝瓦衫是穷秀才或老生穿的。白瓦衫为武生或戴孝者穿着。绿瓦衫为中年家居官员或武生穿着。黑瓦衫是老汉或武花脸穿的。

女袄，小领，大襟，大袖。分五色。大红袄加披云肩，老安人穿之。淡红袄为旦脚礼服。蓝袄为寡妇及贫苦中年妇女穿着。黑袄为家婆与老婆子穿着。白绫袄为扮鬼魂、戴孝或含冤坐牢的装束。另外，白绫袄还可配合各色背心穿着，为旦脚主要服饰，颇具特色。例如，扮闺门小姐穿白绫袄、白裙，外罩红背心。红背心有两种式样，一为圆领，对襟，长及膝下，前后身绣凤穿牡丹，穿时加披云肩，闺门旦用之。二为对襟领，长及膝下，前后身绣

五彩花鸟。领口蓝镶边上亦有花绣纹，领下垂两条飘带，扮闺门少女穿之。若扮府、县及书香门第的小姐，则白绫袄、白裙配蓝背心。蓝背心系对襟领，浅蓝底色上绣白花竹鸟图案。扮小家碧玉配湖蓝色对襟领背心。扮穷儒少妇配小领对襟的黑背心。

军背心，圆领对襟的红色背心，镶黑边，胸背各缀一圆形白底黑“军”字。原为军士之服。皇帝微服出巡时，在黄瓦衫外加披军背，代表九龙褂。军背心内为黄色，上画虎斑图案，反穿束腰，可扮老虎、雷公、小鬼，始有长水袖。

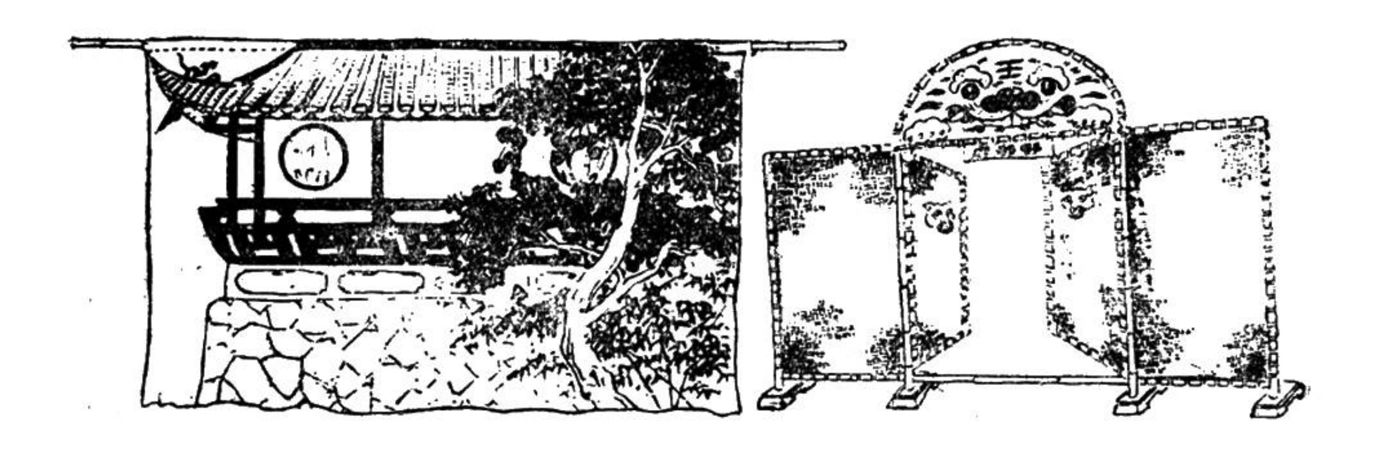
原先莆仙戏的戏衫比现在的戏衫窄短，水袖（俗称“管旗”）长只有二十厘米左右，到了近代始吸收闽剧、京剧的服装式样。

莆仙戏盔头特点是形状略小，不求华丽，便于拆卸复合。有些盔头的样式不同于其他剧种。如“状元冠”系“额子”式的冠形，脑后上方加一束发冠。也称“太子冠”。金色加簪花者为文状元冠，黑色不加簪花者为武状元冠。“企玲”专演大棚“三国”戏用，金色者为关羽帽，黑色者为张飞帽，白色者为赵云帽。另外还有扮反派公子用的鸭嘴巾，扮壮士侠客的扎巾，扮孙行者、番兵、李铁拐的藤箍，若将员外巾（俗称“叶巾”）倒戴，加上面具，挂白髯，即扮土地公。

砌末　莆仙戏砌末用时可互相代替或拼凑。如红门旗束起来当火把，展开挥舞则表示军马嘈杂或火光冲天。将棍与竹扁担用红带缚成十字形则成绞架刑具。把弓与竹扁担系在一起是为耕犁。把三把刀首尾相衔绑成三角架就是枷。此外还有签筒当酒坛，马鞭当弩箭，等等。早期莆仙戏舞台上所用的武器比实际的小，这不仅为了适应小戏台演出（莆仙戏古戏台很小，台面宽约三米多，深两点三米）和携带方便，更重要的原因是演出武戏时，多注重于一招一式的舞蹈动作而不尚扑打。有时需要声势夺人的扑打场面，则采取比拳比刀枪的方式表演。所用武器有铜铁制成的双锏、八角锤、大刀等真武器，重的有十多斤。据说使用真武器也是为防备匪人打劫戏班所需。早期的演出中还常出现以人代砌末的表现手法，如在《包公审门鬼》一剧中把门鬼当作门使用；《阿官游地府》剧中将白无常代作山岭。

舞台装置　莆仙戏的舞台有两种：(1)少数为固定的建筑物，叫戏台。(2)多数是临时搭架的木棚，叫戏棚。戏台前台约四米见方，后台长约两米。前后台之间隔着一片四扇隔扇式的棂屏，位于后台的乐队可见前台表演。棂屏两旁为门，供演员出入，规定左旁为屋里，右旁为屋外。一桌三椅是舞台上主要装置，演出时可兼作他用。另外还有军帐、床帐、城墙帐等砌末。早期舞台照明采用燃松脂木片或点植物油的羊角灯。

民国三年（1914），莆田蓬瀛春班演出《陈三五娘》时，为表现黄五娘在楼上采摘荔枝的情景，曾用布幕绘制楼窗、栏杆（见下页左图）。陈三骑的马用竹篾编成，外蒙以白绒布，分首尾两截挂在演员身上。《目连救母》中，舞台上层设置戏神楼，供奉玉皇大帝，其殿堂布景很讲究，有点灯挂彩，香花燃烛，还有黄纸画的龙柱，三面搭着围屏。舞台布景还是依靠一桌



三椅来表示，只在目连救母打开地狱的“地狱门”有简单的装置（见上右图）。民国十一年，双赛乐等戏班从南洋演出回莆田，受闽班及京班的影响，开始使用“龙虎门”配“凤凰来仪”横眉的固定软景，接着才有简单配合剧情的绘景，如演出《孟姜女》，全剧就挂一幅画着长城的软景。民国三十六年，新梅英班和世歌舞班对台演“文武棚”。两班特地从福州聘请布景师贺逸云来莆田，把上海、福州时兴的机关布景搬上莆仙戏舞台，将云、天、星、月、山、水之类的景色绘制成相接的软景天幕，然后套在戏台两边树立的圆筒上，转动圆筒，软景天幕也随之循环转动，再配以灯光，造成云飘、星移、月沉的流动感。如《千里送》赵匡胤护送京娘的表演，配合转动的布景，能造成一种人马前进时的空间感。机关布景为表现水的流动，把画着深绿、中绿、浅绿三个色阶的软景依附于舞台口长螺丝状的滚架上，舞台口再横遮一条接地绿布条，露出一半滚架，转动滚架即成波浪样。如新梅英班演《岳飞出世》时，岳母抱着岳飞坐在水缸里慢慢摇摆移动，配以机关水景就出现洪水滔滔的感觉。

机关布景出现以后，侧幕式布景也运用到莆仙戏舞台，它和机关布景相配合能增强空间感和剧情气氛。如世歌舞班演《陈三五娘》的“观灯”一场，为表现街道的逼真，两边几道边侧幕画成各类店铺，斜挂向里成“八”字状，打铁店里再画上两个打铁工在打铁，他们的手臂做成可上下摆动的机械手，打铁的砧台上装着两条正负极电线，通电后能迸裂火花。二十世纪四十年代末，各戏班都盛行机关布景，很多景片都制成活动式的。如世歌舞班演出《白蛇传》中的“白蛇出世”一场，在岩石的洞口覆上纱布，并画成同岩石一样色彩，演出时洞里闪亮灯光，掀开洞门，可见大蛇摆动。但机关布景费用较大，运输不便，不适应流动演出，因此流行不久都改用通用软景。那时舞台照明多数用煤油灯，少数用电灯。演阴间梦境时用绿色纸布罩灯，演红光大火时用红色纸布罩灯。

中华人民共和国成立后，莆仙戏有了固定剧场。1953年，莆田县各剧团普遍使用机关布景，而且制作更加考究。同年也推行到仙游各剧团。至五十年代末，因引进了投影灯及能表现各种气氛和效果的幻灯，运输、操作方便，又不妨碍舞台表演，从此机关布景就被淘汰了。

梨园戏舞台美术

化妆　梨园戏早期化妆除净脚勾脸，旦脚和小梨园的生脚涂脂抹粉外，其余行当一般都不打底色，以本脸演出。旦脚化妆分为大梨园旦妆和小梨园旦妆。大梨园的旦脚化妆，在脸上抹层水粉，下唇涂一点胭脂即可。至清末以后，才在眼角涂胭脂，印堂点红和眉形描黑，脸部两侧贴片子或挂干鬓。眼梢压有金属眼尾针，使眼梢往上吊起。头上扎着乌花巾(乌花巾系长条黑布，上缀一两排梅花或蝴蝶形的银饰物)。脑后挂一个椭圆形拖尾髻。髻用头发包灯芯糊成，四周环花，髻下垂一条黑布制作的髻后巾，髻后巾下端有流苏装饰。







小梨园的旦脚化妆又分为小旦妆和大旦妆。小旦妆以水粉打底，眉梢与外眼角间抹胭脂，眉间印堂用胭脂涂一红圆点，内画三个小黑点，用柳炭条描抹细眉，脸两侧贴片子，耳边插小绒球，头部扎一条乌花巾，再把演员的辫子盘在乌花巾上(见左图)。大旦妆与小旦妆类似，区别只是眉心的红圆点内画的是梅花点，头顶用发片圈成蘑菇髻，并以银饰物和绸花点缀。有的在右耳边垂条色绸巾，脑后梳一圆形发髻(见上两图)。

老旦妆脸部不抹粉，用白粉在外眼角画两三条皱纹，头上戴网巾，额际扎黑纱巾或挂一条黑色

的"昭君眉"。额前束一条一点六五厘米宽的黑细带，以示老弱多病。扮演病态的人物额前也缚此细带（见右图）。

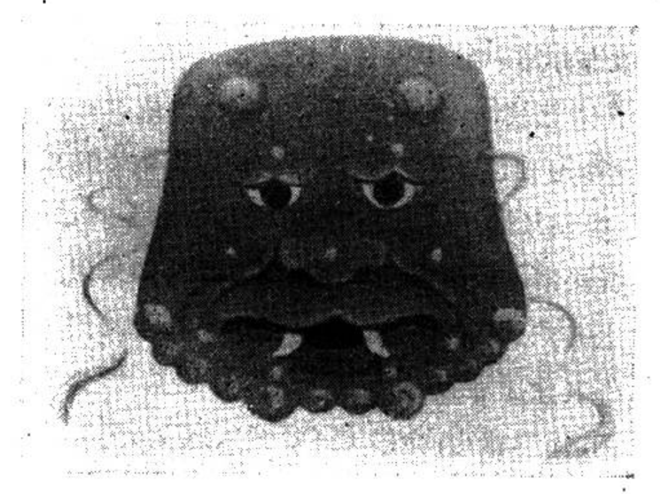


女丑妆用白粉在腮边画两个大耳环，眼梢垂下两条白线，或在鼻梁部扑团白粉。男丑则在鼻梁、眼睑或唇上撇两三笔白粉线，不画"豆腐块"。

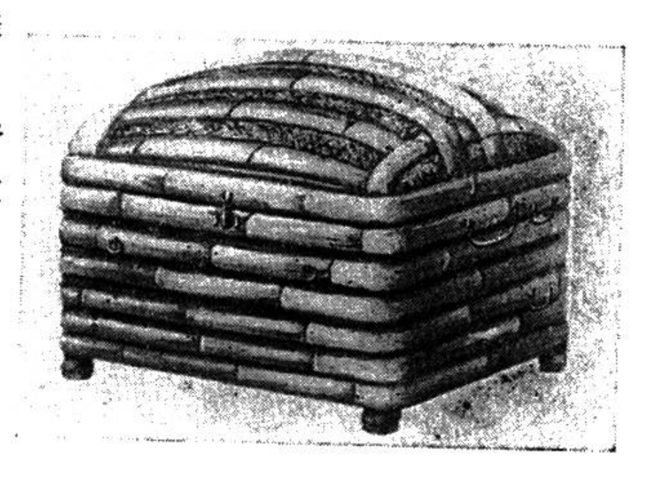
老外一般是本色素妆，额上画两道白粉以示苍老。

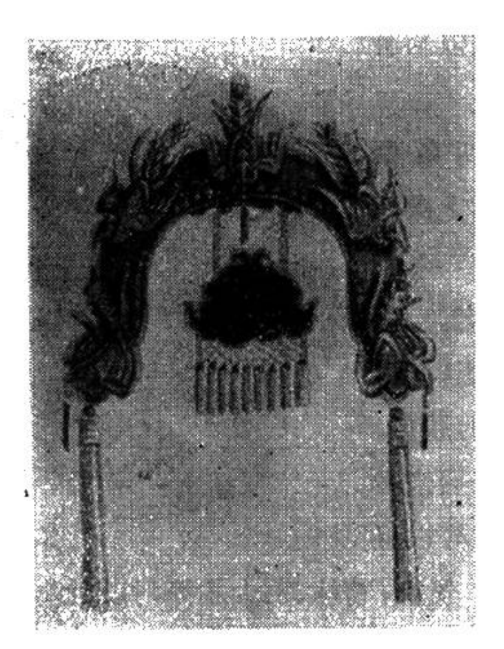
净脚勾脸谱，但谱式不多。常用黑油色勾出眉眼特征，其余部位则涂上大块面的红色或白色，以夸张脚色的肤色。如崔杼、吴汉、孟良等谱式均以红底色加黑剑眉或竖眉来表现其英勇忠义；姚期、焦赞、狱卒（《岳霖》中的净脚）等以粗犷简朴的白底色并黑关刀眉或鹿角眉来表现其刚直豪爽；曹沐、刘大本等则以白脸、旗眉或倒眉配上三角眼来刻画其奸诈凶残的本性。

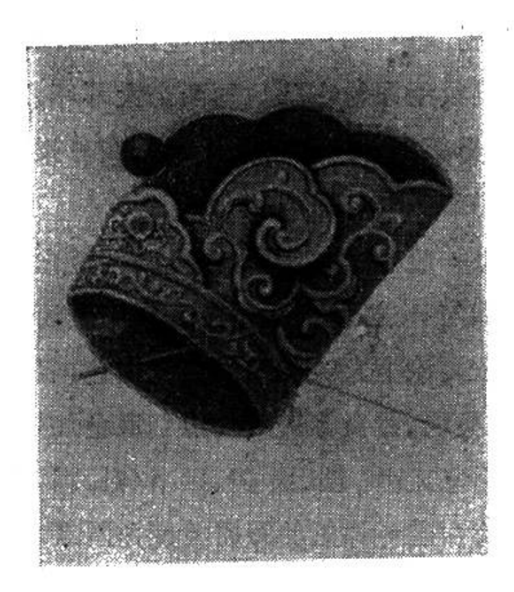
梨园戏脸谱中碎脸较少，象征性的花纹和复杂的线条使用不多。脸谱色彩单纯，一般只用红、黑、白三色勾画。至于少量的特殊脸谱，须以其他色彩表现者则采用色纸糊贴等方法。如用青纸贴眼睑表示番将的蓝眼睛；用红纸贴眼睑表示瞎子；《江中立》的周君以绿纸剪成蛙形贴在鼻梁上，象征他是青蛙转世。这种处理办法与"七角围"（一个班只有七个演员）需要快速改妆有直接关系。扮演土地神、魁星（见左图）、雷神、小鬼等，大多不勾脸谱而采用面具。亦有以黑纱蒙面，白粉线勾出五官来表示鬼魂。



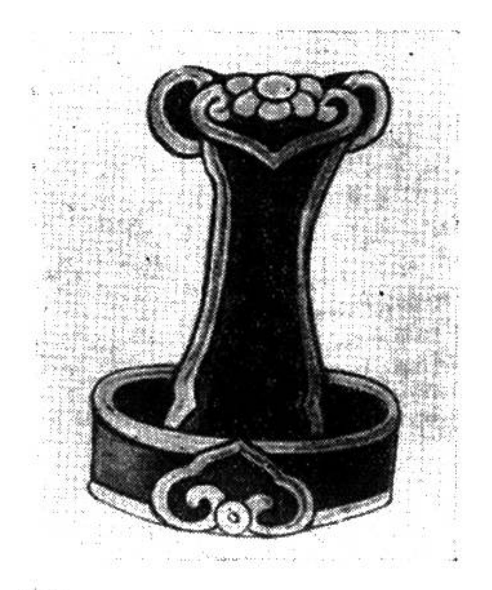
服饰　梨园戏的演出剧目多文戏，服装比较简单，一个戏班的全部行头装入两担戏笼（竹编的服装箱四只，箱内用油灰、纱布裱糊，箱子里外均刷桐油，见右图），分为正副笼各一担。正笼一边放生脚服装和相公爷（梨园戏戏神），另一边放旦脚服装。副笼放蟒、甲（靠）及其他服装。传统戏衣水袖只有一尺长，旦脚大都穿用窄袖露腕的袄衣。戏衣多红、黑两色。如红色头架（生褶）、生帔为小生常用的服饰。黑色衫袄、裙袄是大旦（青衣）及老贴的唯一戏衣，即使是扮演千金小

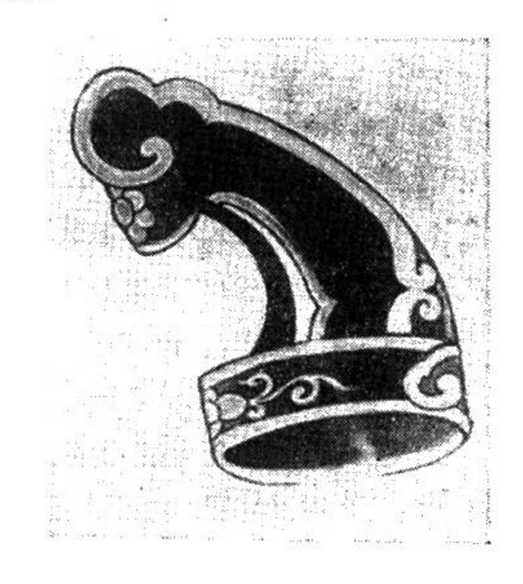




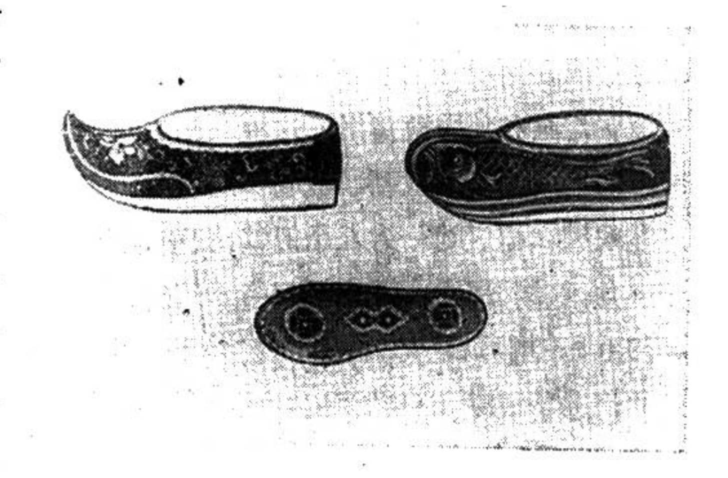


姐或夫人也仅外加一披肩（如意肩），头戴五凤（见上左图）冠饰或夫人髻（见上右图）以表示其身份的高贵。至于扮演庶民角色，一般穿黑色短袄（茶衣），腰扎白布裙。黑、红蟒和红、蓝官衣系文武官员的服饰。帝王、后妃的服饰亦常以红蟒代替。据老艺人回忆，原先都用素褶、素衣裙，至二十世纪四十年代初，才有绣花纹饰，而花纹都用全金全银或对比强烈的色调。此外，员外帔、旦帔等用蓝、枣红、绿等饱和色；只有旦脚的部分衫裙及女帔才用粉红、果绿等鲜艳色彩。戏衣多数是由本地（泉州及晋江一带）几家刺绣作坊承制的，因此受外地剧种的影响较少，花纹装饰都取自传统图案，或民间雕刻，或刻纸纹样。如头架上的鹤团、八宝与古建筑的雕刻纹样相似，蟒、帔上的龙、凤、团寿、花鸟及花边与当地的刻纸纹样接近。传统盔头以纱布和正漆雕为帽胎，外表涂黑漆或贴金箔而成，如黑墨斗（长翅纱帽）上展角尖，涂黑漆镶金线；黑纱帽又高又圆，涂黑镶金；金纱帽（帝帽）、凤冠，其帽身及所缀的龙凤纹饰，全贴金箔。牢固耐用，数十年不损。





传统衣箱中还有一些较独特的服饰，如蟒袍的纹样较别致，全身缀海棠图案，胸背及袖口处各绣三点三厘米厚的凸龙，卧水上绣鲤鱼跳龙门。夫人髻涂全金，形如汉代“委貌冠”，专供老夫人或丑扮夫人用。家婆髻(见上页下两图)，又名梳妆髻，涂黑镶金，约十二点二厘米高，饰如意头，专供女丑扮用。文生巾，又称盾子巾，形同京剧方巾，前后各有十九点八厘米宽屋顶式的小披。陈三帽，形如鬃帽，但较短且宽，系陈三为奴时专用。此外尚有生、旦用的鳌鱼鞋，用色绸制作，绣有鳌鱼，鞋前一梁脊，鞋底厚一寸左右，由五层不同色的布制成，底面的“鼓钱窗”内缝有小铜铃，走动时能发出叮铃的铃声；女丑用的公鸡鞋，鞋头尖且向上翘，鞋底呈坡形(见右图)。



中华人民共和国成立后，随着剧目、行当及表演艺术的发展，传统衣箱也逐步充实各类服饰，增添了古装衣裙、圆领生衣、长贴背、改良甲(靠)等。色彩以明色为主，饱和色为辅，以素雅清丽、浓淡相宜的服饰来适应抒情文戏的幽雅的表演艺术，并保留传统纹饰和地方刻纸图案作为纹样的剧种艺术特色。

梨园戏的戏笼排列位置有严格规定，男服(生褶类)与女服(女帔类)对排于前，大服(蟒袍类)与小服(袍仔类)对排于后，头盔笼置于女服笼与小服笼之间的边侧。此外戏笼的排列不能向北，原因是戏笼的围架上供奉田都元帅。

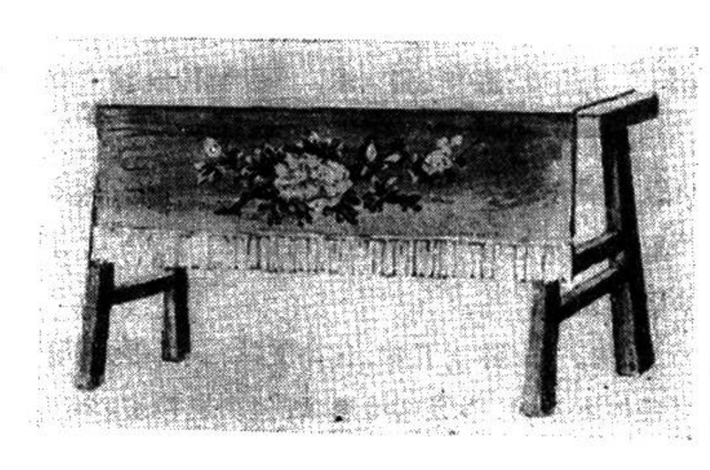
砌末　梨园戏的砌末精致美观，小巧玲珑。如《陈三五娘》、《高文举》、《孟姜女》等剧目中用于夺伞及单人伞科表演的雨伞，系用硬木刻成，形似生活用伞，但伞柄较长，不能撑开。“竹杯”长不足二尺。其他如红底描金的镜担，刀身刀把均饰有云头纹样的金刀，轻巧玲珑的小红水桶，青红相间并有如意纹饰的小漆篮等，都是以生活中的实物原形为基础，加以适当的美饰而成的。

梨园戏砌末大体可分为五类：(1)兵器和刑具，如剑、斧、凿、腰刀、金光槌、拶指、夹、脚板、棍、竹板、竹杯、鞋底、藤牌、马鞭等。(2)请神供奉用如捋板、香炉、酒盏、相公爷、孩儿仔等。(3)生活用具，如面盆、扫帚、水桶、包袱、文房四宝、书琴、班灯、椅、几、高鞋、小木鱼、帘钟，以及卜卦用的小白布袋、龟壳、算盘、铜钱。(4)书信类，如圣旨、家书、公文。(5)旗类，如斩旗、令旗、龙虎旗。以上各类砌末以生活用具类为主，至于兵器类的腰刀、金光槌，除《刘知远》中的三娘夺槌、战瓜精结合表演使用外，大部分作为排场用。中华人民共和国成立前夕，梨园戏逐渐没落，戏班的砌末因陋就简，出现随意代用的现象。如把“捋板”(请戏神时的用具，长六十厘米，厚二点五厘米，宽六厘米。上路老戏视捋板为神品，放在戏神

相公爷像前）当刑具；将小碗锣代锅代碗，或当作茶盘、酒盘；“班灯”（戏班的标志，作照明用，每到一处演出必先挂在戏棚的棚柱上）代替灯笼，或者如《苏秦》的“提灯”就照搬生活中的实物上台。

舞台装置　梨园戏的舞台俗称戏棚。戏棚系用两条一米多高的长条凳，铺上木板临时搭成。面积约三平方米多。戏棚的四角竖起四根木柱，柱上横置细木条或竹竿。供挂照明灯具和盖防雨篷用。这种戏棚比较正规。此外，有的是用普通的长条凳，铺上四块门板而成的简易的戏棚，观众就地设座。

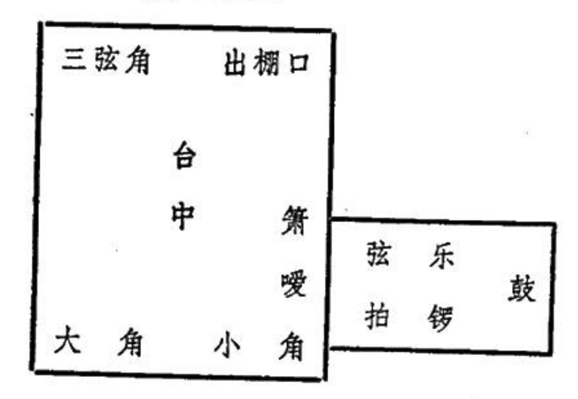
戏棚表演区划分为五个部位：台中、出棚口、三弦角、大角、小角。棚前部左右谓大角与小角。棚后部左右谓出棚口与三弦角。出棚口与大角斜对，三弦角与小角斜对。出棚口与戏房（即后台演员装扮的地方）相一致。设在右方的称正棚，设在左方的称反棚。正常的情况下都是在正棚演出。由于环境关系，右方无法安置戏房，才改为反棚演出，演员有些科步就要随正、反棚而变动。演员都是从出棚口上下场，不像其他剧种设“出将”与“入相”两个上、下场口。乐队的排列是嗳（唢呐）及箫和教戏师，坐在出棚口与小角之间的台沿；鼓师面向戏棚的小台上，锣、拍及弦乐围在鼓师周围弹奏。



舞台上没有一桌两椅的陈设，只在后演区置一长条凳，凳上结挂一块用色缎绣花的椅帔，如演出时表现厅堂饮宴等场面，需用案桌则临时放置。绣帐用途较广，置于长椅或桌上，作闺房的床帐和寺庙的神帐；亦可作为“绣楼”与“彩楼”等。早期在农村演出时只挂两盏“满堂红”的植物油灯作照明，以后曾改用煤气灯。

中华人民共和国成立后，梨园戏进入剧场演出，舞台布景从无到有，并逐步形成了《陈三五娘》为代表的剧种装饰布景特色，与表演风格相和谐。

附：戏棚划分平面图



小服笼　大服笼
头盔笼
女服笼　男服笼

竹马戏舞台美术

竹马戏早期化妆大都以本脸为主。旦、丑用淡红色的水粉敷脸。旦分小旦、老旦。小旦头上缚一条长八十三点三厘米，宽三点三厘米的白土布，布上挂有珠串。佩戴耳环。头发在后脑勺上盘成罗旋圈，并插银簪，俗称“咸菜团”。在本村演出一般不贴耳鬓，到外村演出时才贴。老旦头上裹黑灰格布巾。发式与小旦相同。丑脚画八字胡，并在鼻梁上涂一白粉块，俗称“鸟粪”。

二十世纪二十年代以后，竹马戏化妆亦受外来剧种影响，净脚逐渐形成一种象征性的脸谱。如《李广挂帅》中，李虎的嘴画虎嘴。《六使斩子》中焦赞扮黑脸，画上罗旋圈，还在前额画一香蕉叶。孟良在前额画一葫芦。李逵在前额画桃，二片桃叶作眉毛。因为闽南方言“葫芦”与“福”“禄”谐音，“桃”在传统观念中是寿的象征。这些形象图案的运用都有祝福的寓意。奸臣扮相一律涂白脸，挂黑满。一般情况下，化妆仍沿用水粉作底色，很少用油彩色。

早期竹马戏的服饰是由请戏者临时从生活服装中选取，供给演员穿戴。以后因请戏者嫌麻烦，便改送红包给戏班，让戏班自备服装。从此，戏班才有了正式的服装，但样式仍与生活服装相同。二十年代以后，竹马戏从厦门购进小批京剧服饰，丰富了人物扮相。如《六使斩子》中的焦赞，戴额子，穿包衣、包裤；孟良戴额子，穿箭衣。《宋江征方腊》中，宋江戴八卦巾，穿小生衣；李逵戴罗帽，穿袴衣；李虎戴夫子盔，穿开氅。由于服饰数量少，不能满足剧中人物穿戴的需要，因此常出现张冠李戴的现象。

服饰和道具的管理分正、副两笼。“正笼”管理服饰，兼帮主要演员化妆；“副笼”专管道具。



竹马戏的主要砌末是竹编纸糊的竹马。竹马戏最早运用于竹马阵《昭君出塞》中，是一种民间歌舞，亦名马艺。至今在南靖金山乡新村和华安湖林乡仍可看到身缚竹马的歌舞表演。

竹马造型，分为头和脖子、前躯、后躯。脖子内装一根竹子，插在马前躯的套竹中，使马头可以晃动。马身长一百一十厘米，高约一百厘米。马的竹壳用色纸糊制后，

画上马缰马鞍，并贴上双喜、福、禄、寿、鱼、花等各种吉祥剪纸图案。

竹马现在民间歌舞中仍保留使用。据竹马戏艺人林文良师傅讲，大约在清中叶时，竹马戏已不用竹马了，仅以一根竹竿代之。原因是竹马戏已从民间歌舞形式发展为弄子戏，身缚竹马上台有碍表演，于是改用竹竿模拟骑马动作，从而取代了缚竹马的形式。民国初期，艺人为美化竹马造型，在竹竿顶端系上一条红缎，中间缀有三个红绒球。

潮剧舞台美术

化妆　潮剧化妆称为拍面，过去用粉妆，中华人民共和国成立后改用油彩。



旧时潮剧以男童组班，故扮演女角皆用假发。两片由假发制成的“鬓水”用刨花水沾湿，梳成扁平香蕉弯状发片，从额心向两鬓贴开，呈“八”字形状，然后套上毛鬃进行梳理。中华人民共和国成立后，改由女演员装扮，才逐渐改为接近越剧的发式扮相。在发式方面，最具特色的是女丑的“大燕尾”（见左图）。这种发式的原型，在清末民初的闽南沿海山区处处可见。

服饰　潮剧服装包括帽、衣、裤、袍、裙、鞋等项，主要采用广东的潮绣，近年来也有少量采用苏绣和越剧服装。潮绣戏装分“重装”和“轻装”。过去一般的民间职业班社多采用价钱较低的“轻装”，如现存清末民初云霄寿楼春班的彩罗衣和男、女袂子，都只有简单的花边装饰。“重装”则绣功考究，价格高昂。如1960年云霄潮剧团由潮州顾绣厂制作的红、黄、白、青、黑五件蟒袍，仅用于抽成金线绣在蟒袍上的黄金就用了四两，而且蟒身及下摆刺绣部分皆衬垫棉花，呈浮雕半立体状。潮剧蟒袍较有特色的是绣狮猊的黑色袍，称为“开台”，是专供太师之类的奸臣穿的。潮剧状元穿的红蟒袍也很有特色，袍上面加套一块绣二龙戏珠的红色方形披肩，俗称项围。裙分绣裙、五彩裙、单色裙，按不同脚色穿用。

砌末　砌末主要是一桌两椅。由于桌椅笨重，戏班都请聘方提供。戏班备有桌裙椅帔。一般有红、白、黄等几套，根据不同场景需要更换使用。

舞台装置　旧时，潮剧舞台装置多临时搭台，称“戏棚”，由四只棚椅搭成，宽约四米左右，中间挂三片垂地的长竹帘，竹帘上没有任何装饰。舞台正中，摆设一桌二椅。司鼓打击乐置竹帘后，文乐置表演区左侧。竹帘两边挂着门楣绣龙头的白缎布帘，也有的白缎

布帘上绣有色彩鲜艳的牡丹、孔雀、凤、虎、鹤、狮等各种图案。演员由此出入，并规定为右出左入，称“出将入相”。二十世纪三十年代，改竹帘为绣五彩龙、凤、牡丹或狮子戏球的大绣帐。文武乐分开置于表演区左右两侧，各以整幅布幕与表演区隔开，并在面向表演区地方剪开一个窗口，以便乐队人员能看到艺人的表演，与之紧密配合。绣帐左右仍留两个出入门，挂绣帘，称裱壁门。也有的将绣帐及两侧出入门挂的白缎布绣帘合称“三天门”，因其状似三扇大门。武打时卷起绣帐、绣帘，搬掉一桌二椅。这种文武乐分开于两边的戏棚，称“鸳鸯棚”。台面也增宽至八米左右，改用六只棚椅拼搭。

四十年代至五十年代，改绣帐为布景，戏班备有宫殿、公堂、家庭、闺房、花园、野外等数幅画幕布景，卷在两端系有滑轮的竹竿上，搭棚时固定于台梁上，演出中根据剧情需要，进行升降换景。也有的戏班改用屏风硬景。并已有两边拉开的大幕出现，边顶幕和二道幕也相继备齐。五十年代中期至六十年代以后，改用天幕投影和软、硬景相结合的布景形式。文武乐与表演区之间，也采用竖布条阻隔，每边四条，演员从布条的缝隙间出入。

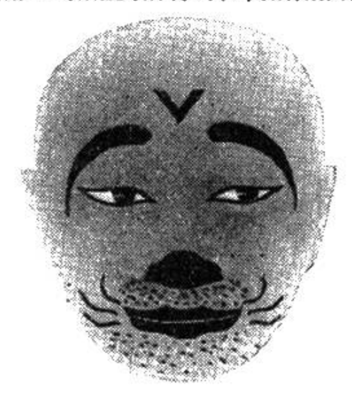
旧时搭置戏棚用的棚椅，上窄下宽，椅面为长方形厚木板，中间挖有圆洞。搭棚时，把棚椅位置摆好，对着椅面圆洞向地下打洞三十三厘米至六十六厘米深，木柱穿过棚椅圆洞和地面洞穴竖起，然后在柱与柱之间架设横梁，再纵向铺上棚板（约六米长的厚木板）作为台面。前木柱高，后木柱低，在其顶端扎好桁条，成倾斜面，盖上油布便成了戏棚。然后从前台顶向观众场拉出一大块四方形的遮阳布，称“盖天”。

后台戏箱放置，从右到左依次为：武棚箱（打击乐）一，头盔箱二，打杂箱（化妆）一，老爷箱（装戏神，置正中）一，大衣箱（服装）二，刀枪箱一，文棚箱（文乐）二。

大腔戏舞台美术

大腔戏的化妆用色仅红、黑、白三种。红色用朱砂，白色用水粉块，黑色则用松烟。表现人物的好坏、忠奸仅区分于脸上有无黑点。如《白兔记》中的臭奴，其脸部化妆以一双粗大的倒挂眉为最突出，两腮点红点，红点上点有细碎黑点，眉心至鼻尖部位画一道红色，鼻







尖上亦点上黑点。生、旦脚只在双颊涂少许硃砂红即可。净脚全脸一色，只勾画眼眉，并在前额作部分刻画。如呼延赞仅在额上写一“王”字，全脸黑色，以示其为黑虎精(见上页左图)；《白兔记》中的瓜精，则在额上画瓜子芽“V”形的图案表示(见上页中图)；姜维、包公则用太极表示精明，能卜善算(见上页右图)。家院佩挂之髯口称“须口”，呈一字形，用白色马尾勾扎于一根十厘米长的细竹条上；须长三十三点三厘米，于下巴处扎成一小结，用以表现下层人物劳动时方便行动。

大腔戏服饰较简陋，凡扮演男角均在胸前挂一块宽三十厘米，长六十五厘米，下端两角成弧形的缎纺片子，称为须套。不同角色的须套，图案也不同。皇帝绣龙，丞相绣水纹图案，一般角色只用水红、淡蓝、淡绿等素色的须套，或稍加些许花纹点缀。个别人物稍有例外，如赵子龙亦用绣龙图案，而刘备则用绣凤图案。须套不论人物有须无须都能挂之，一些不着戏服而穿戴生活服装的角色也挂上须套作为装饰。目前，须套已成为大腔戏班的一种象征性服饰。

《白兔记》中家院所戴的“笠”，棕褐色，以竹丝编成，帽形呈圆椎形，帽底圆直径约三十三点三厘米，为下层人物戴用。

《白兔记》中李洪信、刘知远所戴的帽子，其式样与明代书生、员外所戴的“儒巾”相同，帽型不同于京剧八卦巾，帽顶多一片软缎片，故又名“白片帽”。

《白兔记》中的秋奴，系反面人物，大腔戏就将其改名为臭奴。臭奴身穿肥大的蓝色圆领长衫，短袖，袖口、领口以及斜襟等处，均有桔黄色的宽边图案；下身穿绣花红裙。额上扎一块红巾，垂挂一束至右边耳根；两耳各挂一红辣椒，头顶斜插一块红三角纸片，后脑插一纱帽翅。

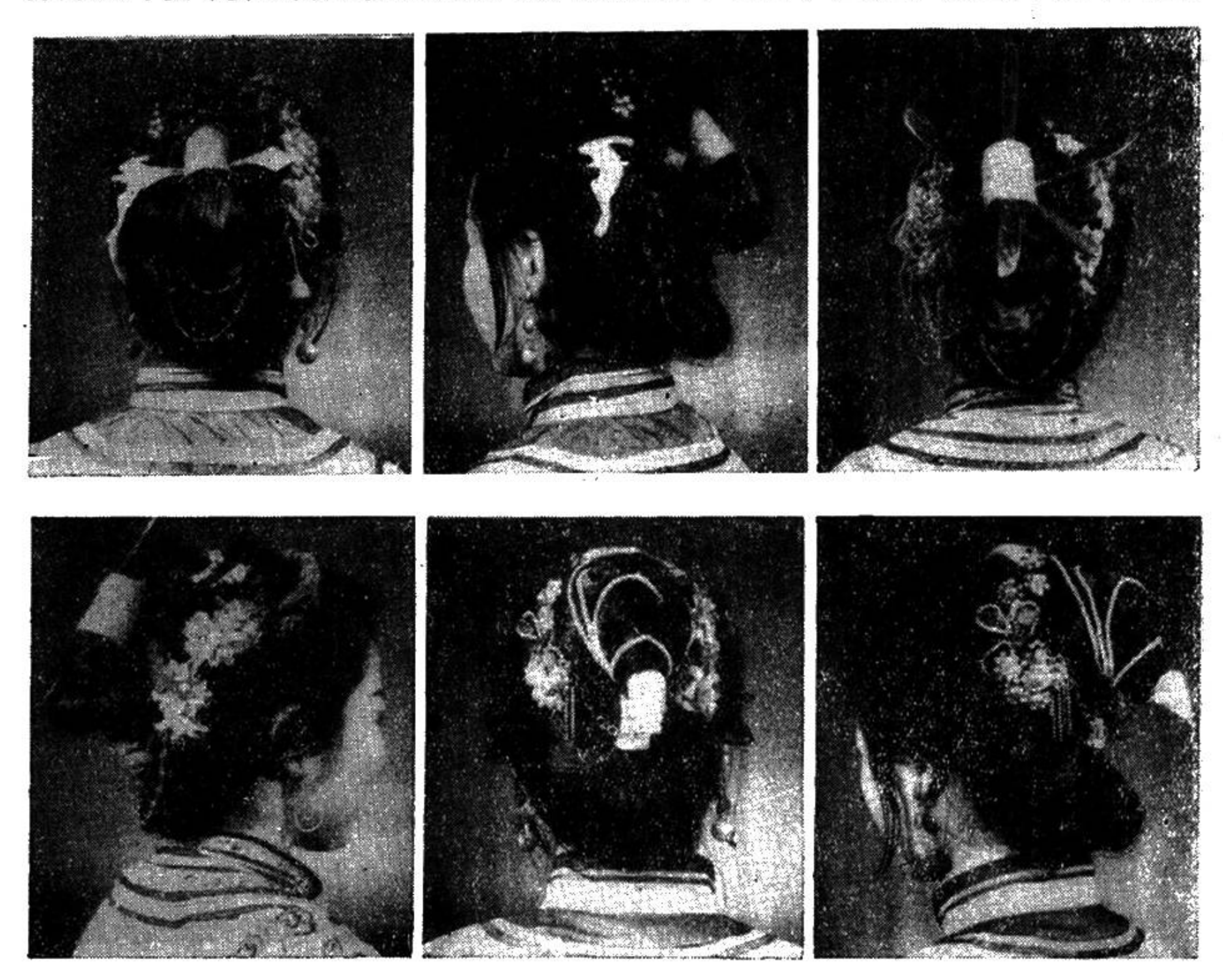
大腔戏的服饰，仅有两担戏箱。戏箱上分别写有智、仁、勇、义四个大字。“仁”字箱为戏神箱，其余三只均为戏装箱。戏箱由竹篾编成，宽四十四厘米，长五十六厘米，高六十厘米，箱盖呈弧形。戏班出门时，由旦与正生各挑一担戏箱，小旦挑刀枪道具。大腔戏的道具主要是刀枪。刀枪表面涂上简单的色彩和图案。图案大多采用服饰上的花纹。在表演时，也有以人代替道具的手法。如《白兔记》最后一场戏，刘承祐追杀李洪信，有一小校蹲于台上，时而变换台位，皆暗示柱子、山、石等障碍物。刘承祐与李洪信则环绕于小校周围逃跑追杀。

大腔戏的舞台陈设仅有一桌二椅。

闽剧舞台美术

化妆　闽剧前身儒林、平讲、江湖戏班演出时，脚色脸不扑粉，化妆从简。至清同治以后，生、旦用水粉敷底，厦门桃(胭脂)涂两颊，松烟画眉。黑须老生化妆亦与此相似。丑、

末、净均不敷底色，仅在眉眼处略加勾画。后徽班师傅入闽班教戏，传授用苎麻染色制成旦妆后穗（脑后垂发），青衣用黑色，花旦用中间水红、两旁绿色。稍后曾改用黑色绉纱作后穗，长一百厘米，宽十三厘米，中间缀有白珠并夹绣花朵。以后又受京班影响，改用丝穗，称“线尾子”。并用网巾、手帕（水纱）和真发梳髻，形同京剧旦脚的大头，也插用钻花头面。有的著名旦脚，用珠钻制成名字插在髻上。闽剧传统旦脚发式富有浓厚的地方色彩，如《鸳鸯汤桶记》中安令婆的发髻（见上图左、中）；《卖白菜》中农妇的“三条簪”（见上图右、下图左）；



《渔婆女》中渔婆的田螺髻等（见下图中、右），均仿照民间妇女的发型。民国六年（1917），郑奕奏扮演《黛玉葬花》中的林黛玉，仿照梅兰芳的古装扮相。从此，头顶高髻后松垂的发型，便成为闽剧“古美装”的发式了。二十世纪三十至四十年代，旦脚头饰曾一度装上小灯泡，靠其手指上的金属圈接触通电，忽明忽暗。二十年代中期，男角也改用网巾和手帕勒头。生、旦在悲哭时用茶油涂面，显示泪光闪闪。

闽剧原先演出的剧目，大多属于生活气息浓郁的家庭戏，净丑不开脸谱。后来受徽班和京班的影响，闽剧才出现了脸谱。闽剧的脸谱有英雄脸、大丑脸、鬼神脸、大花脸、三花脸、女丑脸六大类。与京剧脸谱相比，显得较简单。有的脸谱只用手指勾画，装扮鬼神时

用金银色平涂脸部。此外，闽剧还有壳（面具）、兽（兽形）等化妆手段。面具有加冠、财神、魁星、土地、黑白无常等。兽形有虎、豹、狮、象、马、猪和各种鸟形。王母骑的仙鹤由两个演员扮演：一人在王母身前扮鹤首，另一人在后面弯腰为鹤尾。唐僧的坐骑白马亦同此扮法。

服饰　清末，闽班服饰很简陋，大多用纱布制作，间用绸缎，很少绣花。小生衣斜襟，前后仅绣一朵小花。青衣著布"褶仔"，即旦脚平领对襟帔，白布镶边。花旦穿花布衫，镶有彩色花边。退宦老生和老旦穿的红布官帔，前襟贴黄纸剪的长形"寿"字。平民老翁老妇穿白、黄、灰等杂色男女"道袍"，即斜襟衣。长把三花（文丑）穿生衣，戴君子巾。酒保身穿蓝布酒保衫，腰围男裙，头戴一把抓，即扫帚巾。书僮戴环环帽或头顶梳发辫，紫红头绳。官衣多为蓝、青（黑）二色，胸前背后有绣补；巡按、五府六部官吏穿蟒袍，有红、蓝、黑、白、绿五色之区别。黄色为皇室专用服色。

辛亥革命以后，各种服装加饰彩绣花边。武官穿改良靠，戴改良盔。民国十一年，福州戏装店模仿上海天蟾京班来闽演出之服饰，用彩色玻璃珠绣制闽班生衣、旦脚的彩裙彩袄以及婢女的"梅花夹"；用金线盘绣的龙形图案美饰皇帝、丞相、尚书及御史的朝服；武官的铠甲上加绣浮雕形的狮子头。二十世纪三十年代以后，服饰更加多样。武生的外衫上绣饰各种动植物纹样，有山西雁、五鼠、白菊花等图案。有的还在服装边缘串连小灯泡，将电线两极接在演员的两只金属戒指上，随剧情的变化掌握开关。在《正德帝三戏白牡丹》中，白牡丹还穿上当时社交场合时髦的跳舞衣，著名的生、旦还在背褡和靴统上刺绣艺名。

闽剧传统衣箱分上三担和下三担，每担两箱。上三担：(1) 官箱担，内装帝王将相服装，包括蟒、靠、官衣、开氅、马褂、文铠和加冠条等；(2) 二衣担，内装桌裙、椅帔，大小门帐及生、旦服装。有富贵衣、生衣、花帔、褶仔、彩袄、古美、梅香夹、官帔、太监衣、百褶裙、镜面裙、老旦裙、男裙等；(3) 夹箱，内装改良靠、素箭衣、武铠、道袍、农民衣、酒保衫、腿帕、绦带等。下三担：(1) 盔头担，甲箱分三层，底层装各种鬼怪面具，中层装神仙盔头面具，上层装元帅、老郎、加冠、财神面、天官锁、如意等，此箱不准任何人坐上；乙箱装生巾、东坡巾、六角帽、一把抓、文铠、龙套、农民帽、孩儿帽及各种须、发髻等；(2) 杂箱，内装男女靴鞋和各种盔头；(3) 茶担，分两篓，一装刀枪等武打用具，一装烧汤水用的水壶及脸盆。

为补不足，下三担外加一种用粗竹篾编成透花格的卵形箱笼一担，亦称盔头担。上三担由三人分工管理，下三担由二人分管盔头和杂箱。

砌末　闽剧道具常用的有文房四宝、銮仪器仗、刀枪旗帜、公堂刑具、神佛祭品、布城以及水旗、车旗等。此外，还结合一些剧目的特殊需要，制作了不少接近当地生活用具原型的新道具，追求地方色彩和形象的逼真。二十世纪二十年代以后，较长时间用真刀真枪，如铁制的刀、剑、关刀、叉、九节鞭、流星锤等。《杨胜打铁锏》剧中"踏罐"用十个真的薄坯茶罐，垒成塔形，让演员踩上表演各种动作。在"过火阵"的戏里，使用了火圈、火把、火球等。时装戏《新茶花》，还把钢琴搬上了舞台。

舞台装置　闽剧舞台装置早期很简陋，凭借庙台或戏台正中板壁上的"福禄寿喜"、"天官赐福"、"蝙蝠团寿"等画面为背景，将左右两门题为"出将"、"入相"或"出风"、"入雅"，供演员上下场。演区仅有一桌二椅，亦常以桌代山，倒椅为井。据说十九世纪初，善传奇班经理张友梅（即梅钻），请一位人像画师李燕友，绘制云景和水景悬挂于舞台后部，得到观众欢迎。二十世纪二十年代开始，俞鸿冠和贺逸云、贺馨如、贺梦云三兄弟尝试用纸画景，将竹篾作框的纸质景片制成山片或破墙片等。起初每出戏仅有个别场面摆设这种单片布景，以后逐步发展为全剧每场都用景。且从单片布景过渡为画幕背景和硬片近景组合的布景形式。这种布景称之为"平常景"。它是一套分类式的画幕布景，即由宫殿、大厅、花厅、公堂、庵堂、卧房、神庙、寺院、丧堂、野外、花园、街道、监牢、贫家十四幅画幕背景和石桥、瀑布、城楼、水景、火景、营房、山石、村舍等硬片布景，分别根据剧情环境的需要组合而成。

民国十一年，福州上演《水淹汤阴县》时，艺人贺馨如为之绘制了竹扎油条式滚动水幕，表现水浪滔滔的景象，从而开创了闽剧首用机关布景的历史。不久，贺逸云在《刘香女游十殿》中，设计绘制一套机关布景，表现了地狱开膛剖腹、断锯肢体等阴森恐怖的形象。由于机关布景巧妙地结合绘画、机械、电工、木工、纸扎、魔术等各种技术手段，在舞台上创造出人变妖、飞人头、火烧屋坍、飞檐走壁等瞬息变幻的戏剧场景，因而受到好奇观众的热烈欢迎。当时使用机关布景较著名的剧目有《陈靖姑》、《白蛇传》、《白玉堂》、《西游记》等。

中华人民共和国成立以后，机关布景多因喧宾夺主，有损表演艺术，或宣扬迷信而受到批判。同时，一批新舞台美术工作者充实剧团参加设计和制作，在继承闽剧传统布景技法的基础上，向话剧及其他剧种学习，进行革新创造，使闽剧舞台面貌有很大的变化。比较成功的作品有《草人护笋记》（华山设计）、《花烛之夜》（刘子崇设计）、《五虎口》（刘宏规、林仲能设计）、《彩云归》（韩郁生设计）等。

高甲戏舞台美术

化妆　高甲戏早期化妆除净脚、丑脚外，一般都不打底色，只画眉涂胭脂，后来才用水粉打底色。生、旦脚要勒头吊眉，旦脚的头饰是用珠子做成的小花样，耳边插个用羊毛做的绒球，脑后挂个用长头发扎成的"面线髻"。如果把髻尾端的头发散开，即表示遭难或鬼魂。后来发式、头饰及装饰品逐渐丰富多样，才有了整套水钻、绸花、水鬓、髻后须等。老旦头扎黑纱巾，后改为色绸巾，上面有珠子花稍加点缀。丑脚化妆和鼻梁上的"豆干块"，都是根据人物的性格、人品、身份而定。女丑则于额际扎黑纱巾或黑色昭君眉，用假发代替真发，尾端打个结或挂个"羊角髻"，插上鲜花或用红纸自制的扎花（现在头饰和假发都

较为美化），面敷浓粉，两颊各涂胭脂一团，腮边勾画黑色、褐色或白色的大耳环，嘴巴的周围还点个黑痣。

高甲戏脸谱色彩对比强烈，既夸张又有象征性，用色丰富，有黑、白、红、黄、绿、青、金等色。脸谱大都表现不同人物性格与面貌特征。扮演跳加官、土地神、鬼怪等使用面具。若扮演鬼魅都在鬓角处挂金纸剪成的长串纸条。扮演鬼怪者，要咬"猪哥牙"（公猪牙一对，长六厘米），表演时用嘴咬牢猪牙根，让牙尖从嘴里露出。猪牙还可以全部含在嘴里，不影响唱念，有要特技者，能时而伸展，时而隐没，变化自如。

髯口有大胡（满）、开口、三杯（亦称三只，即三绺）、五柳（即五绺）、四喜、短胡、角须（耳毛子）及一些小型的改良须，最有特色的是自制的丑脚小巧八字短须，用时夹在鼻中隔，表演灵活风趣。

服饰　高甲戏早期的戏笼，有竹编的、木制的和锌板制的，一共六担至八担，其中正副笼各一担，内外均涂漆和桐油。正笼漆红色，放置生旦行当的服饰、相公爷、红孩儿、拍板、胡须等；副笼漆青色，放置通（蟒）、甲（靠）和官衣；其他箱笼放袍仔（箭衣）、杂服、盔头、靴鞋和乐器；另有木制长桶是刀枪笼，圆盖，放置大刀、盾牌、剑、鞭、锏等武器。

早期服饰的色彩、样式和花纹简朴，有一部分是用布料做的，只有镶边，没有绣花。草台演出的剧目，以大靠戏居多，故服装有五通五甲之称，有黑、白、红、黄、青五色。"通"，绣盘龙或团龙及水波，绣工以色线为主再勾金，后来发展为凸龙，绣有全金或全银。"甲"，用铜片制的护心镜，后改为绣狮头等图案。生脚和旦脚的服饰不多，有素的和绣的两种。绣纹有花卉、翎毛和其他动物。员外穿素头架（生褶）加贴背，贴背绣的花纹与夫人帔相同，有团鹤、团寿、团花等。旦服有袄裤、袄裙、短褂、小姐帔、青衣、夫人帔。生脚和旦脚的服饰，用正色和偏明色多，如黄、粉红、浅绿、浅青。老生和老旦穿的是正色的偏暗色，如蓝、紫、深绿、深红。女丑常穿大红袄，配上黑裤或黑裙，脚穿红色公鸡鞋，有时还加上木制高跟（见下页左图）。短衫丑穿大头衣（没有水袖的素的短褶子），便于灵活敏捷的动作（见下页中图）。还有一些角色，常常穿红、白、黑等颜色，像官家花花公子穿红头架，如吴世荣、花子能（见下页右图）。英雄豪杰穿白头架，如章怀允、李荣春；刚直、见义勇为的或贫困和不幸者穿黑头架，如胡奎、穷书生等。

早期的盔头制作简朴，不尚华丽，除了帅盔、"墨斗"、帝帽、金雕、银雕、侯帽等是硬壳的，其余武将用的都是软巾。后来才改为硬壳，并增添了改良帝帽、战巾、小监帽（以前用纱帽去翅代之）、中军盔等。旦脚的冠饰则根据身份而异，有五凤（夫人髻）、七凤（凤额子）、凤冠、珠冠、平天冠等。靴鞋有帝靴、黑靴、虎仔靴、男女踢仔靴（快靴）、武打鞋、云鞋、黑鼻鞋、绣鞋等。以前黑靴的底很薄，这与草台演武戏有关，后来才逐渐增厚。

服饰和盔头大都是由晋江、泉州几家刺绣作坊承制的，有着浓厚的民间工艺色彩，盔头制作牢固耐用。至二十世纪三十年代有很大的进展，并受"江西戏"（今称赣剧）以及





其他剧种的影响，尤其是抗日战争胜利后，作坊艺人在原有传统的基础上，吸收了一些外来剧种的精华，丰富了服饰盔头的纹样和色彩，并增添了新的款式，如改良蟒、改良官衣、改良甲、对帔、小监衣、宫装等等。

闽西汉剧舞台美术

化妆　闽西汉剧传统化妆，除为加强情绪或净脚勾脸时晕染色阶而少量用油外，全用水妆。早期俊扮较简单，不吊眉，不画眼圈。旦脚抹粉，点樱桃小口。生仅点唇。后才有洋红膏染两颊和眼角，并用柳条炭描眉的扮法。旦行都梳元宝头装，头顶簪纸胎贴发糊成的元宝髻，脑后挂鬃编舵形燕尾，下拖水纱做的缈纱尾，额扎锦带缀银泡的"缈纱珠"。头面种类极少，常用"帘珠"代替。片子贴法也简单，不过三四种，其中以将额片挑成三道细发，上压一小弯的挑花小脑门式较有特色（见右图）。老妈旦本脸不化妆，只扎巾、帕和"老妈扎"。



生行化妆区别不大，文生粉底颊红稍浓，武生略施胭脂，印堂勾一红线。其他行当一般不施粉墨。始于二十世纪四十年代前后的旦行化妆改革，带动了生行化妆的发展，至六十年代才形成了类似越剧的油彩化妆和旦行发型头面。

丑扮用白粉勾脸谱，有豆腐干、半边月、小半边月、田螺、梅花、苦、哭、老、孩子、侠客、过山鼠等谱式。女丑另有大、小葫芦专用谱式，梳“后鬃”发式。花脸勾绘，早期构图简单，后才逐步丰富，发展成现有的九类谱式：(1)整面，用色较单纯。如《闻太师回朝》中的闻仲，金面、白眉、点印堂红，额中画竖眼；《天水关》中的韩德，白脸、红眉、勾破相纹，额头画红圆点。(2)两膛面，则白眼窝特别突出。如《祥梅寺》中的黄巢，红脸、一字眉、排齿、两颊勾金钱纹；包拯黑脸、粗凤眼、阴阳眉，额头画太极纹，褒其阴断阳审，公正无私。(3)三分面，用蝙蝠形眼窝作构图核心。如《杨家将》诸戏中的焦赞，《水浒》诸戏中的李逵，都是加颊红的白三分笑面。为刻画李逵的忠义、暴躁，勾红眼窝、黑转心鼻窝、黑刀眉，额画象征桃园结义的桃形。焦赞幽默、憨犟又狡诈，因而用加白点的黑眼窝，牛角眉。焦赞在《穆柯寨》之前，额上空白，因攻寨时被穆桂英用火扇击中，才留下蕉扇痕，过去演出时在台上现贴纸剪图案，进场再补画蕉叶纹。(4)花三分面，如《三国》诸戏中张飞的谱式，绿颊上套画蝶翅纹，黑蝙蝠眼窝，印堂画红圆点配上猫公眉，构成一副笑脸；为表现其残暴性格的另一侧面，又在白额上加勾一条绿色小蛇。(5)加筋两膛面，这类谱式的特征是两膛面的额上加一筋纹，此筋纹的尖头始自眉心向脑门延伸。如《大保国》中的徐延昭，白额带紫筋纹，紫颊、紫鼻筒、白鼻窝，勾戟形眉。此谱为善操画戟的徐延昭所专用。《黑风帕》中的高旺，白底色脸上黑蝙蝠眼窝、黑转心鼻、黑刀眉，加上颊红以及额上的白烟状筋纹，显得老成又滑稽。(6)竹鸡面，比较复杂，如《风波亭》中的金兀朮，以金色象征金朝，但其他朝代的番王也通用。(7)杂花面，如《五雷阵》中三头六臂的毛贲，勾绿面、红鼻窝、獠牙，以眼做口画二鬼头。(8)二片面，两边不对称的谱式，如《四国齐》中的钟离春，半边俊扮，半边勾火眉、獠牙，由绿、红、黑三色组成。(9)象形面，形同凤鸟图案的杨七郎脸谱和虎面形的呼延赞脸谱都属象形面。

闽西汉剧脸谱用色以黑、白、红为主，辅以绿、金，不用黄、蓝色。脸谱程式运用较灵活，褒贬相间，并不绝对地不忠即奸，非善必恶。如在水白脸、破相纹的曹操脸谱上，配以竖刀眉和额头的红圆点，有褒其英雄的含义；《弑齐君》中的崔杼，红面颊，红鼻筒，白额中描红筋纹，以红为主色的脸谱虽呈忠义，却配上牛角眉，则显暴戾；又如刘秀本为俊扮，在《斩姚期》中，为贬其醉杀忠良的昏庸，要当场变脸，抹白鼻梁。

神祇精怪造型用的面壳多为纸胎或皮制，有整面、半面和套头、簪形之分。形有虎、驴、鹤、蚌、龟等。驴形，人戴皮绘的驴头，身穿乌衫、白裤，著白布袜、乌战靴，手执短木棍，腰背皮套。面壳因与封建迷信相关，早已不用，实物大都无存。

髯口称作胡、须。有生、净用的三牙胡、满口胡、开口胡、须头、须截、霸王胡和一条龙等种类。丑不用吊搭式髯，以“一撮”、“五撮”装扮。鬓发皆用描画法。

服饰　闽西汉剧的服饰，均由潮州作坊制作。戏衣、戏鞋惯用色泽对比强烈、纹样细密繁缛的潮绣制作。头盔采用硬胎髹漆、泥金贴绒、镶嵌珠玉沥粉镂花等工艺制成。蟒袍、官衣、甲(靠)、开台(开氅)、小袖(箭衣)、男女帔等都按五色制配备。寒衣(褶)旧有

“五色寒”之说，但清末民初以来即不受此限，日渐丰富鲜艳。抗日战争期间，剧种衰落萧条，戏班常因陋就简，多有将就现象。中华人民共和国成立前，受粤剧、越剧戏衣影响，生旦服饰曾一度滥用镀泡、亮片。六十年代不再用潮式制品后，服饰风格日趋华丽、淡雅，追求轻便、通用。

传统服饰中的蟒袍，多为满金浮绣大行龙，配三江水牙间绣牡丹，金鱼纹裾脚，硬摆。女蟒无裾摆。甲用软肚，甲旗杆弯曲向后。不备女甲，挂帅女将只穿上甲，下扎“五色裙”。官宦人家出身的义士豪侠亦可穿用“五色裙”。“红寒衫”系新郎、傧相、花花公子、和尚、尼姑、道士、道姑都可通用的服装。“女乌衫”，长及足，袖过指，再缀水袖，表现中年哀怨女性形象，是《百里奚认妻》中的杜氏、《铡陈世美》中的秦香莲、《蔡伯喈》中的赵五娘等剧中女主角的基本服装，故这类剧目有乌衫戏之称。“衫套”，似短茶衣，狭袖，袖外接水袖式袖套。《蓝继子》、《审六曲》、《广东案》等“衫套戏”中主人公都穿此衫套。草鞋，虽非特制戏鞋，却是时迁、杨七郎、武松、张飞等角色在“草鞋戏”《偷鸡》、《会兄》、《打店》、《三气》中的特定穿著。宫衣系暗襟连衣裙式，太监衣开领大襟式，诸葛亮专用的对脸双筋滚红牙半厚底的双筋鞋，以及美化生、净服饰的“须托”（形同围嘴），妇女障蔽用的黑纱盖头，武旦短装遮臀用的遮子（三角裙），花旦珠绣额饰翠牌等，都是较为古老的传统服饰。

闽西汉剧原有穿戴规制，比较严谨古朴，仅据清同治六年（1867）罗纪藩抄《景阳岗翠本》、光绪七年（1881）罗慎微抄《采石矶全本》记载的穿戴即有，武松，瓜帽、生背衣、包袱，十出改箭袍。武大，鼻须、毡帽、丑衣。刘基，乌三绺、五仙帽、正生衣、披风，拜帅后帅盔、白蟒。陈友谅，黑竹鸡花面、乌满口、乌甲、乌蟒。陈英杰，大黑面、一字须、乌大甲等，共二十余条。

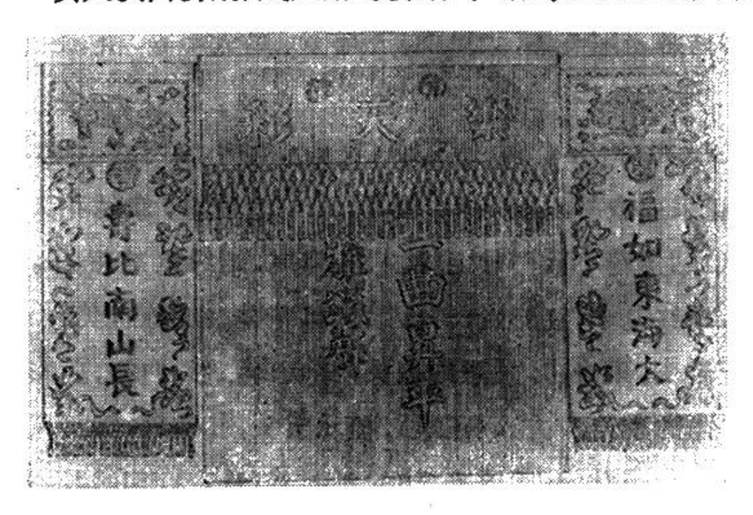
五十年代初仍沿用原有的穿戴规制，如《拾玉镯》中孙玉姣（花旦），贴小脑门式毛排，梳元宝头，戴粉绿色翠牌，穿粉红地绣花采莲衣裤，围粉绿的围裙，著红色花鞋，拿绣花大红手帕。《武松打店》中的孙二娘（武旦）贴挑花小脑门式毛排，只扎燕尾，结绿色软叶子，加珠绣“围牌”，穿女乌“衫贴”，绿彩裤，系红遮子，红彩带，著缀缨武旦花鞋。《铡陈世美》中的秦香莲（乌衫）贴大开脸式毛排，梳元宝头，束青巾，披黑纱盖头，穿女乌寒衫，白裙，白彩裤，著青色花鞋，束丝绦。《大闹开封府》中的李诰命夫人（正旦），梳元宝头，扎帘珠，戴文凤冠，穿红女蟒，红官裙，配玉带，云肩，著黑色花鞋。《四国齐》中的钟离春（青衣），勾雌雄鸳鸯面谱，贴小脑门式毛排，只扎燕尾，戴插翎武凤冠，穿绿色上甲，肩围粉红云肩，胸束红彩球，背甲旗四面，系打腰的五色裙，豆青彩裤，著女战靴。《挑帘裁衣》中的王婆（女丑），勾大葫芦面谱，耳挂红护身符代耳珰，梳后髻头，穿紫色女丑衣裤，著女丑鞋，执大绿花手帕和葵扇。《蓝继子》哭街中的蓝继子（文丑），勾孩子丑面，戴灰毡帽，穿白地蓝边衫套，黑裤，腰束红布大带，著白布袜黑便鞋。《偷鞋》中的时迁（武丑），戴毡帽，扎梅庄布“显雄头”，勾过山鼠丑面，穿乌衫贴，乌裤，束红大带，著白布袜，打脚绊，缀红缨草鞋。《大保国》中的

李良（乌净）画寿字白奸面，挂苍满胡，戴“射箭眼”（太师盔），穿黑色开台，白彩裤，著黑绒高底靴，执白折扇。《雷神洞》中的赵匡胤（红净）勾无极红两堂面，挂乌三牙胡，戴绿老包，扎大额，穿绿色小袖马褂，配绿脚裙，红彩裤，披白里绿披风，扎大带，佩挂长穗七星宝剑，著黑高底靴，执白折扇。《大闹开封府》中的王佐（老生）本脸俊扮，挂乌三牙胡，戴黑绒方纱，穿红官衣，绿板绒素须托，系玉带，黑缎高底靴。

现行穿戴在六十年代美化服饰过程中，已基本靠拢京剧服饰。

砌末　闽西汉剧称砌末为“什物”。什物中独具特色的有“得胜旗”、“船篷”等两种条形旗。得胜旗一堂四面，系白底红边，一边穿杆，白底上分别墨书“旗开得胜”、“马到成功”、“三军司令”、“凯歌喧声”。一般戏班没有可能具备三套旗军（龙套）象征交战三方的兵马，需要时由男角兼扮代表正义、胜利一方的“大旗军”，大旗军上阵执用的旗帜叫“大旗军旗”（即得胜旗），可代替兵器“开打”。“船篷”是中间挑杆的水师专用战旗，白底墨书“江中第一”、“顺风得利”、“海不扬波”、“水路平安”，一堂四面。状元出巡有时使用四面红色方形素旗，个别的剧目有黑或青色条形旗的，如《齐王哭殿》。

常用道具有象形的首级“彩头”，镂花三折的圣旨，尖底橄榄形的小水桶，武功表演用的南派真兵刃、钩镰、钯头、藤牌、腰刀，特技用的“五彩”兵器，以及梯子功用的竹梯等。此外，模拟的布马、驴形与马鞭同台并用。粘羽的布鸡，木雕的猪脚与大朝珠代替的猪肠、软罗帽扎的猪头等道具的特殊使用和制作方法都保留了传统特色。在扇子的使用方面还有“贵人执白折扇，贱人用乌折扇”、“诸葛亮执羽扇只准用左手”等规定。



舞台装置　门帘台帐是闽西汉剧组织演出空间的主要装置，称作中图、吊壁、招牌（见左图）。招牌与中图相连接，招牌在上，固定后用绳横拉中图向前，形成一庐帐式空间，下坐乐队。招牌的左右两侧挂吊壁，吊壁与中图之间的前后距离形成左右通道供演员出入，即上下场门。囿于历史条件，景物造型历来简陋，早期除一桌三椅、绣帐、布城之外，曾有《柴房会》、《燕青打擂》等戏中使用的“上大吊”、“打五彩”等灯彩砌末。

民国初年始有简单的布景和应用色光的尝试，如《大香山》中的“空中显莲”、“观音出手”装置和用绿色纸遮灯制造阴森气氛。中华人民共和国成立后，在使用布景和灯光造型方面有了新的发展，曾获1980年福建省戏曲现代戏会演舞台美术设计奖的《鬼恋》（黄永碤、周扬设计）可作代表。

北路戏舞台美术

北路戏从孕育至形成均在民间，故其舞台美术保留了民间的乡土气息。至清末，由于京剧的盛行以及北路戏自身未能发展的缘故，其早期特色逐渐消失。1960年，寿宁县成立北路戏专业剧团时，虽曾进行过初步的挖掘和整理，但已无法反映其原貌了。

北路戏旧时化妆不甚讲究，生、旦行脸搽白粉，两颊与嘴唇涂抹胭脂，眉毛用手指蘸松烟和煤油烟（灶烟亦可）描画。老生、老旦不敷底色，唯眉心搽些胭脂。男丑于眉眼中间画葫芦或豆腐干形的白粉块。女丑脸部装扮分两种：一是弯眉，两颊搽红圆块，颊边点一黑痣，适用于一般女丑，如《碧玉簪》的李母；另一种是倒挂黑粗眉，鼻梁部位画一倒置桃形的白粉块，两颊搽红圆块，系禁婆的扮法。

丑旦，由三花扮演。头戴"牛角管"。旧用稻草与黑纱包扎成牛角发髻，斜戴于头顶，并用蓝帕或红帕绕头一周，系一结子于右耳旁。俗有"头戴牛角管，有话无处讲"之谚，以形容傻呆的形象。也有的女丑用髻口代替假发，于后脑部略扭曲成发髻状。

旦行青衣包头用五片水片，额正中圆形一片，左右成"人"字形各一片，两腮鬓各一片，后髻仅用黑纱系于脑后，垂直挂下以代线尾子。若扮演花旦，则前额添一齐眉，额前及两鬓均以珠帘装饰。

北路戏的脸谱，据老艺人说，原先有较完整的一套谱式，主要用红、黑、白三色勾绘。后来受外来剧种的影响，也出现用蓝、绿、金等色勾绘。如《柳丹精》中的柳丹精勾绿面，弥勒佛勾金面。常用的脸谱有如下几种：

（1）赵匡胤的"七星青龙脸"。在《龙虎斗》中，赵匡胤画红脸，在眉目之间画一白色块，左眉下画一青龙，右眉下画七星，以示帝王气度。

（2）张飞的"鸟眉"。张飞的脸谱，额头搽粉红底色，两眉部位各画一鸟。

（3）钟离无盐的"梅花脸"。在《蓝田带》中，钟离无盐系女中豪杰，亦勾脸谱，在粉脸的额上画一枝白色梅花，左眼下画一略大的梅花，右眼下画一朵小梅花。

（4）"骷髅脱壳"。《柳丹精》中有一段骷髅变脸的戏，俗称骷髅脱壳。先由扮骷髅的演员化好粉脸，再用鸡蛋清将预先剪好的骷髅形状的棉纸一层层贴到脸上，再将骷髅脸谱画上，由于鸡蛋清润滑棉纸很容易拿去。

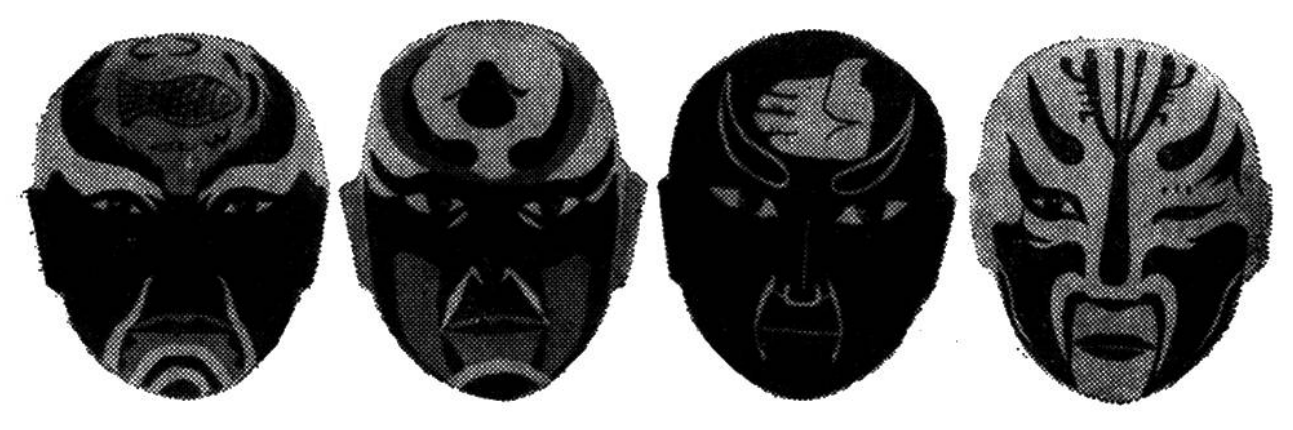
戏箱共分七担。盔头箱，各种大盔头及田公神位。冠箱，蟒、靠及老郎爷、天官面壳。二衣箱，生、旦的各种绣衣。壳箱，又称杂箱，纱帽、软巾，以及财神、魁星、凤凰、熊牯、熊姆、屈蹄、公鸡、蜈蚣、黑白老鼠等各种面壳。篁桶，刀、耙、枪、大刀、棍、戟、锤、锏、鞭及盔头架。后台箱，锣鼓等器乐。大班尚有伙头担。

梅林戏舞台美术

化妆 梅林戏早期的化妆除净脚勾脸外，其他的行当均为淡妆，不敷底色，仅两颊及嘴唇涂红，眉心一红圆点，眉用锅灰描染。丑脚在鼻梁上用白水粉横抹几道，或扑上一圆块白粉。女丑则两耳垂挂红辣椒。悲剧中的头梁旦（青衣）在眉心印堂部位向上画一道黑线，下嘴唇涂黑，鼻与颊之间抹油（称"油脸"），头饰上垂下一缕发丝，或挂三点三厘米长的黑色细带，以示形容憔悴和头发散乱的模样。

后期化妆有了改进，净脚开脸已使用红、白、黑、金、绿等五种颜色。红色多用于忠臣、勇士；白色多用于奸臣、歹徒；黑色则表现鲁莽、蛮横；金色多用于神仙、精变；绿色用于表现鬼魂、妖怪之类。

脸谱的谱式大致分两种类型，有示意性的，如《水擒庞德》中的庞德（见图左一），在印堂上画一条鱼，说明庞系鱼精，善水战。《门栓记》中的黄鳝精，红底色的脸上画一条黄鳝，从右眼内下角始，绕至印堂，由印堂再绕右边脸，不画眉；眼眶稍染黑色，眼睑上各点三点，鼻孔画红内圈，白外圈，口中衔两根獠牙。《焦赞与孟良》中的孟良（见图左二），印堂上画一红色火葫芦，以示其善用此兵器。《徐策跑城》的薛刚（见图左三），在印堂部位画一只手，表示薛母怀孕薛刚时，常腹痛，以手捂之，因此薛印堂上留有母手痕迹。有象征性的，如《飞龙带》中的郑子明（见图右一），右目大开飞翅形，左目小而平垂，以象征龙眉凤眼保朝纲。



服饰 梅林戏早期的戏衣较简陋，改良靠及宫装披肩上的穗子，都用麻条制作。蟒袍、宫衣上的团花和角花纹样很简单。小衣小裤、打衣打裤都用土布制成。后期购置的一些戏衣，与赣剧、京剧基本相似。

戏箱共三担，一担为大衣箱，内装官衣、蟒袍以及旦脚的小衣小裤、裙，小生褶子；另一担为二衣箱，内装靠、打衣打裤、鞋、大带；还有一担是盔箱和把子箱。盔箱内装盔头、帽、巾、各种髯口和戏神（四川风火院田葛窦），因此旦脚不能坐盔箱。把子箱用桶装，一桶装

枪，枪长一百三十至一百四十厘米，共十根；另一小桶装刀，共10把。早期的枪头均用铁制，柄为竹或木制成。

砌末　文房四宝、茶具、酒具、刑具、灯笼等小道具，均自制或代用。大道具均用一桌二椅，灵活使用。如《双贵图》的王氏“推磨”，设一桌代磨盘，用腰刀代替磨把，演员右手握刀柄，左手按刀尖，刀尖贴桌面，绕桌走动表演。若表现“棺材”，则将两张长条凳平行放置，凳面的两端各用一官带(玉带)圈上，使两条长凳连成一体，再将红色官衣盖上，即成棺材。又如“探监送饭”，在下场门设一桌，桌上放置一椅，探监或送饭者隔着椅子背的缝隙与桌左侧的囚禁者进行表演。武戏用的叉子，长三十三点三厘米，柄上系几根红色飘带，叉中部为一个空圈，上端露锋，锋长三点三厘米，由四人或五人甩抛，但今已失传。

舞台装置　早期演出无大幕。布景都用一桌二椅代替。城墙用一块碎布片连成，以示城墙砖土之形。床帐用两幅红布制成。中华人民共和国成立后亦使用绘幕布景，备有软景三块，其中一块绘公堂，一块绘亭台楼阁，一块绘山水湖波。检场由乐队的助手(小锣)兼任，舞台上的布景，大道具迁换均由助手承担，他一手打小锣，一手用肘关节迁换景。

芗剧舞台美术

芗剧，亦称歌仔戏，舞台美术的发展情况可分为三个阶段。即“落地扫”时期，进入舞台演出时期和中华人民共和国成立以后。

早期芗剧多在谷场、庙埕牵草索圈地演出，民间称为“落地扫”。草索圈成的野台陈设一桌二椅，没有其他舞台装置。脚色仅有一旦一丑，都由男性扮演。旦脚头顶系着红色缎彩球，双手挥舞着一米多长的飘带。旦、丑脸部都用铅粉、胭脂涂抹，身穿生活便装。由于“落地扫”的演出形式过于单调，艺人们先后吸收四平戏及梨园戏、京剧的剧目和表演艺术，丰富舞台形象，招收女演员，从而进入城市剧场演出。进入城市后的歌仔戏，服饰、头盔基本上承袭京剧的衣箱制，化妆也搬用京剧的套式，包括脸谱样式。开始使用画幕布景，聘请福州绘景师绘制“金殿”、“厅堂”、“花园”、“书房”、“郊野”等各种画幕布景。后来演出神怪剑侠戏时，改用机关布景。其中有飞刀飞剑及大手从天降落抓人等特技，还有葫芦喷火、打掌心雷等火彩效果。

中华人民共和国成立以后，芗剧舞台美术有了很大的变化。在清理舞台形象之后，净脚仍沿用京剧脸谱，生、旦改用越剧化妆方法，服饰、道具、布景等方面，则广泛吸收各兄弟剧种的艺术精华。同时，通过重点剧目对舞台美术进行试验革新。如《加令记》的加令和舞台布景，经过艺术夸张，都涂上了漫画色彩。新编历史剧《逐荷志》中的台湾原住民族居民、荷兰牧师、总督官兵等服饰、化妆，都根据生活原型加以美化。此外，有的剧目则采

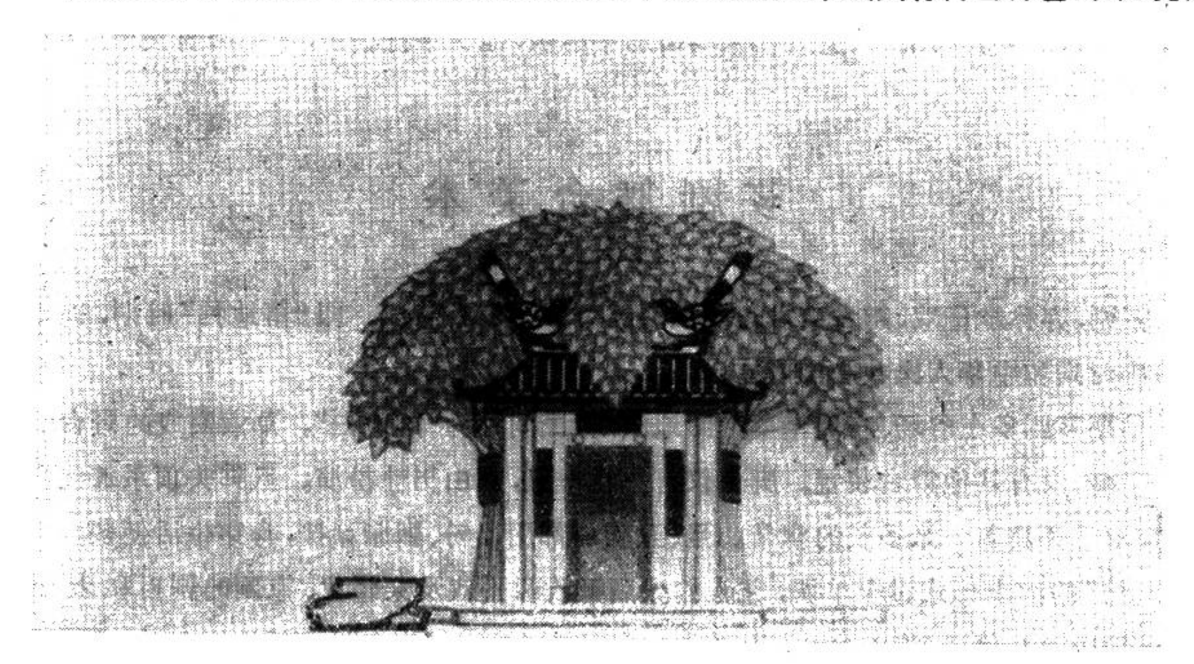
用图案式的装饰性布景，在素幕前悬挂暗示剧本主题思想的图案纹样，如现代戏《双考》和《争车》。

山歌戏舞台美术

山歌戏化妆吸收剪纸艺术的表现效果，眉毛、眼圈和嘴唇都用单色平涂，不追求立体感。

服饰强调地方特色。如《补箩记》中农村新娘山歌妹身穿大红大绿花料子的中式衣裤，衣裤边缘均有类似色彩的镶边装饰。《茶花娶新郎》中的茶花，也穿用式样新颖的琵琶襟装袖中式上衣，衣领和袖口镶有黑平绒和金线滚边。头插一朵娇艳的红山茶。

山歌戏舞台布景从年画、剪纸等民间艺术中吸收营养，形成具有自己特色的表现形



式，夸张醒目，色彩浓艳，大都采用平片绘制，简便轻巧，如陈忠民设计的《补箩记》布景（见上图），采用剪纸的形式，舞台中间一个形象生动的图案式大门，紧靠大门后面竖立着一束用暗红色缎带绑着的高大稻穗，串串沉甸甸的谷穗覆盖着屋顶，两只喜鹊昂首欢歌。湛蓝色天空上飘浮着朵朵白云，呈现一派喜庆丰收的景象。又如《茶花娶新郎》布景（陈忠民设计），系一扇闽西山区常见的砖木结构的门楼。门上贴着大红双喜，两侧一对春联，檐角挂着一串大鞭炮，底部引火线饰以丝线穗子，表现了具有闽西乡土气息的迎亲场景。连接门楼的围墙很矮，墙头蔓藤盘缠，春意盎然。透过镂空的剪纸形式的门楼和矮墙，观众还可以清楚地看到院子里外人物的表演。

机　　构

科班与学校

中华人民共和国成立以前，专门培养戏曲演员的场所，称为科班。福建有科班制度的仅有闽剧、梨园戏、潮剧、闽西汉剧、高甲戏、京剧等剧种，其他几个剧种的演员多由戏班招收艺徒，聘请戏师教戏，随班培养。

福建科班出现的时间较晚。经调查，龙海石码京剧科班成立于清光绪二十八年(1902)，其他科班成立更晚。如闽西汉剧新舞台科班、闽剧儒林班、梨园戏蔡尤本科班、高甲戏福庆成科班等。在科班出现之前，采取以班代科，聘师教戏的方法培养艺徒。

戏曲学校是中华人民共和国成立后创办的艺术教育机构。福建的艺术教育机构有三种形式：一是在职演员短期轮训的戏曲研究班；二是专业戏曲剧团附设的艺术训练班(简称团带班)；三是戏曲艺术学校。

1950年春至1952年夏，由福建省文联主办戏曲研究班，分设于福州、泉州等地，先后举办六期，共集中闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、闽西汉剧、潮剧、赣剧、京剧等剧种的演员二千四百多人，进行短期轮训，长者三个月，短者一个月。

剧团附设训练班的形式，从1953年至1958年，基本上沿袭旧科班的训练方法，只增加戏曲改革政策的教育。1976年至1982年，吸收各级艺术学校的教学经验，办成类似学校的训练班。其特点是有了固定的班址，减少了随剧团流动演出的时间，教材教法也开始规范化。大部分剧团都举办这种形式的训练班，比较好的解决了艺术人才青黄不接的状况。

1958年"大跃进"期间，福建创设了较正规的戏曲艺术院校。学制有两种：一是大专院校，有福建省艺术学院、漳州大学艺术学院。一是中等专业学校，有福州市、厦门市及晋江、龙溪、龙岩、福安、建阳、南平、永安、闽侯等专区艺校(戏校)和省京剧学校、省梨园戏学校。此外还有莆田、仙游、云霄等县级艺术学校。两种院校共有学生四千多人，教职员工六百多人。后来由于办学指导思想不明确，教学力量不足，福建省艺术学院改为中专，漳州大学艺术学院停办。专区一级艺术学校也只办一届就结束了。县一级艺术学校，因根

据剧种需要，就地组织教学力量，就地招生，专业对口，尚能持续举办下去。

1978年，福建省艺术学校为调动各地、市办学的积极性，更好地解决师资和专业对口，决定将招生名额分配给各剧种，委托各地、市文化部门代办戏曲班。先后在福州、厦门、莆田、泉州、漳州、龙岩、建阳、南平、宁德、诏安等地，办了闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、闽西汉剧、潮剧、南词戏、京剧、越剧、提线木偶、掌中木偶等十四个戏曲班。均属中专性质，学制三年。截至1982年，戏曲班共有毕业生三百八十二人。此外，福建省艺术学校舞台美术专业班，还为各地戏曲剧团输送毕业生二十八人，编剧专业班也输送毕业生十六人。

石码京剧科班　清光绪二十八年（1902），蓝汝汉（俗名番薯）在上海经商，酷爱京剧，乃聘京剧师傅回石码，办起京剧科班，并自任班主。时招收艺徒五十三人，年纪九岁至十二岁，都是卖身的童伶。科班以“声”字排辈，为艺徒定了艺名，如文声、勇声、云声、金声等。聘请的师傅六人，其中来自上海和北京京班的三人，来自福州戏的三人（一名金官、一名梅弟、一艺名打手六）。学制八年，前三年训练基本功，后五年以戏教戏。第六年开始上台实习演出。期满出科，演戏四个月，收入全归科班主人。

科班的课程安排，先练基本功、吊嗓子、默戏（背诵道白及唱词）、操锣鼓、练琴等，然后因材施教，划分行当，以戏教戏。艺徒坐科期间，吃、穿、住、用皆由科班供给。清宣统二年（1910），科班期满，班主蓝汝汉将艺徒集中组建元吉升京班，科班从此停办。

乐大观儒林班　闽剧科班。原系长乐县下洋乡儒林伬唱班，清宣统三年（1911），由十三人合股开办。后由长乐县黄石下洋李英江出任班主，单人经营，班址设在下洋乡。民国三年（1914），改为科班。学徒有李奕棠（青衣）、陈奕七（花旦）、□奕珠（小生）、萧奕棉（武生）、张奕朋（花旦）、李培清（三花）等。

民国三年，班址迁至福州南台鸭姆洲道士弄。相继两期招收九至十三岁的学徒，有陈德霖（即陈西霖，花旦）、林德国（即林传国，老生）、程德旺（即程道旺，小生）、陈德宝（武丑）、陈德卿（花旦）、张德山（短衫丑）、陈德惠（即陈英惠，青衣）、郑德桂（青衣）、林德榕（贴旦）、程德土（武生）、严德银（大花）、郑德禄（文丑）、郑德冬（女丑）、陈德能（丑）、林德禧（青衣，后改老生）、陈德春（老旦）、程德华（小旦）、林德秋（彩旦）、王德妹（二花）、卓德康（即卓文君，小旦）、柯德智（即柯益智，丑）等，连同原有艺徒共四十多人。艺徒学艺期限立约（艺榜）均定五年四个月。满师前，班主仅供食宿衣服，除按季支取艺榜金外，不发工资。

科班聘请林如永任司鼓，陈兆新为“上把”，郑开均任编剧兼教戏，叶开发（即和尚师）为戏师傅，林云生（徽班艺人）任教师。先传授闽剧《紫玉钗》、《女探花》、《秋兰送饭》、《金光阵》等，继学昆剧《三凝计》、《打花鼓》、《小上坟》等，还学京剧《赵云斩四将》、《老黄忠中箭》等小折戏，然后逐步学习演出本戏。连续两科，能演出的本戏有《济公传》、《包公案》、

《血中魁》、《樱桃记》、《邱玉成》、《陈靖姑》、《斩杜伯》、《马再兴》、《飞燕山》、《梅碧让夫》、《杜回救主》、《泱婆三巧计》、《杀僧误杀甥》及时装戏《百灵庙》、《新生活》等。

至民国十六年，科班艺徒陆续期满出科，先后加入各闽班演出，较有名望的演员有"真雷小玉"李奕棠，"活新济仙"李培青，文武全能老生林德国、林德禧，小生程德旺，花旦陈德卿等。

新舞台科班 外江戏（后称闽西汉剧）科班。宣统三年（1911）前后，由龙岩县绅士苏老四创办，并自任班主。经费由班主和龙岩厦佬商人如珍等七八个股东担承。科班聘广东大头再、杨铁执教，学制为三年。艺徒年龄十三四岁，学戏期间只供食、住，不给工资。教学时由师傅口授道白、唱腔，然后以戏教戏。初学折子戏，如《拾玉镯》、《打洞结拜》、《高旺过关》、《武松打店》、《时迁偷鸡》、《祥梅寺》、《活捉三郎》、《搜宫》等。后学本戏，如《洛阳失印》、《大闹开封府》等。艺徒学戏四个月后登台演出，收入归班主及股东所有。

民国三年（1914），艺徒学戏期满，组成新舞台戏班，科班停办。后来，各戏班较有名望的演员，如陈星照（丑）、陈全照（正旦）、□兰如（老生）、□耀贤（花旦）、黄水源（青衣）、□再庄（大花）等，都是新舞台出科的艺徒。陈星照、陈全照兄弟曾成为广东乐天彩班的主角。

善传奇儒林班 闽剧科班。原是水果店老板张阿渠筹办的群乐仙儒林伬艺社（伬唱，福州说唱艺术），班址设在福州达道路芭蕉馆，招收艺徒十人。民国元年（1912），改办戏曲科班，定名善传奇儒林班。相继招收十岁至十五岁的艺徒二十人，连同原有艺徒共三十人。

科班学制五年四个月。先聘陈佑榕（京班乐师）、陈金福（平讲戏师傅）传授闽剧《紫玉钗》、《拜塔》、《讨眠鞋》等剧目。民国三年，继聘三庆班（徽班）吴善宝为师，传授京昆表演程式和"踏跻"等基本功。唱腔教师仍由陈佑榕担任。全班艺徒定为"传"字辈，有萧传绍（青衣）、江传柱（文武生）、陈传秋（花旦）、黄传茂（女丑）、吴传珍（花旦）、陈传流（丑旦）、王传命（三花）、傅传济（老丑）、林传炎（文丑）、高传荃（二花）、陈传津（花面）、徐传彩（贴旦）、郑传坤（即郑奕奏，花旦、青衣）、林传太（三花）、唐传春（武三花）、詹传顺（文武生）、关传胜（小生）、关传庚（武生）、聂传勋（武丑）、□传华（老生）、□传善（文武佬）、□传裕（小生）、□传福（二花）、□传笙（武丑）、□传暖（小丑）、□传杰（武旦）、□传馨（彩旦），佚名一人，乐队二人。所有旦脚，皆由男性担任。

学艺半年后，教学与学习演戏并行。演出时，开台戏演京剧小折戏，多为武戏，如《挑滑车》、《取冀州》、《界牌关》等。也演文戏，如《空城计》、《乞丐拾金》、《十八扯》、《小上坟》等。继演闽剧本戏。艺徒演出不发工资，收入全归班主。

三年中，吴善宝、陈佑榕传授的传统剧目有《碧玉串》（又名《姑伴嫂眠》）、《杜十娘》、《梅玉配》、《孟姜女》、《万花龙莲船》、《梁山伯与祝英台》、《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》、《晴雯补裘》等；时装戏有《新茶花》、《孤儿血》、《救国救民》等。科班培养出较著名的演员有郑传

坤、关传胜、关传庚等。

民国六年，吴善宝病逝。翌年科班解散，班主张阿渠将全部班底移交给经理张友梅。民国十一年，改建为戏班善传奇。

蔡尤本科班　梨园戏科班。民国四年（1915），蔡尤本在晋江县一带开设梨园戏科班，自任“头水师傅”，学制为五年四个月，共举办七期。科班有一套完整的教学制度：第一阶段训练基本功，即十八步科母、念白、吊嗓。每天教学十五小时。第二阶段开始学戏。开蒙必学的剧目有《朱弁》中的“头出”、“过西楼”、“花娇报”、“公主别”；《吕蒙正》中的“助衣”、“上彩”、“过彩”、“剪宫花”、“宫花报”、“竖旗”、“拜旗”；《董永》中的“头出”、“姑嫂论孝”、“天台别”、“出仙宫”、“皇都市”；《陈三五娘》中的“头出”、“过楼”、“赏花”、“留伞”。

蔡尤本负责科班两个阶段的教学，四年后就把梨园子弟交给戏班的“二水师傅”，跟随戏班边学边演，直到期满出科。

福庆成　高甲戏科班。民国十年（1921），高甲戏名师陈坪的嫡传弟子、名旦洪金乞创办，并自任教戏师傅，班址设在晋江县龙湖乡园边村。科班学制为三年四个月，学徒主要来自晋江、南安、同安、惠安四县，兼职教师有洪森民（生行）、柯贤溪（丑行）、林大环（净行）、洪金定（武旦）、洪加走（武丑）等。教授的剧目有《收水母》、《挑滑车》、《小商河》、《斩郑恩》、《郑恩闹房》、《绞庞妃》、《两国王》、《长坂坡》、《纸马记》、《万花楼》等。舞蹈身段有打花鼓、弄金锏、弄重锤。民国十三年，科班结业，主办人洪金乞搭班到菲律宾演出，艺徒乃联合组建福庆成戏班。

怡正兴科班　潮剧科班。民国二十五年（1936），云霄县云陵镇下坂村张浩然出资创办，班址设在云霄县城关张氏家族自治会内（今云霄县实验小学校舍）。科班学制三年，招收的艺徒有十三岁以下的男童十多人，聘请老艺人老佳仙、绍林仙为教师，主要教习唱腔和表演。艺徒排演的剧目有《白骨美人》、《白兔记》等。科班每年农历十二月二十四日至次年正月初四日放假，但卖身的“戏仔”只能留在科班，不能回家。民国二十七年，艺徒学艺期满，参加戏班，科班停办。

福建省梨园戏演员训练班　1955年，由福建省闽南戏实验剧团团长、老艺人蔡尤本为首，组织成立梨园戏教学实验小组，吸收男女学员两人进行试教，编写教材。同年7月，在泉州、厦门、晋江、南安、惠安等县市统一招生，招考年龄在十二至十四周岁的应届小学毕业生或具有同等学历者。经考试先后录取学员十六人（男十人，女六人）。学制定为三年。1956年9月，正式建立福建省梨园戏演员训练班，班址设在泉州市金鱼巷内，负责人许炳基、杜文珍。1958年，由苏彦石任班主任。

训练班设置业务（科步、念白、南曲、基本功、声乐和排演）、文化（语文、历史）和政治等课程。1957年秋，为了配齐行当，再次招收学员十人（男七人，女三人）。分“五六”、“五七”两个班级，编为初中和高小两个文化班，学制改订为五年。1959年，为了适应梨

园戏三个流派（小梨园、上路、下南）的教学需要，又招收具有初小文化程度，年龄在九至十二周岁的学员二十人，经基础教学训练两年后，再分流派和行当进行培训。1960年，又以内部招生的名目，招收一班器乐班学员。1961年秋，又招收一班小学毕业的学员。这时，训练班共有五个班级（即“五六”、“五七”、“五九”、“六〇”、“六一”），学员人数近九十人，教职员工三十人，特聘老艺人蔡尤本、陈家荐、林迪建（以上小梨园）；姚望铭、许志仁、叶恢景（艺名九指旦）、林时枨（鼓师，以上下南）；陈德碗、李小憝（艺名肥丑）、李华担、何淑敏（女，以上上路）和南曲艺人蔡清霖为教师。

1959年，部分学员随福建省梨园戏实验剧团赴北京汇报演出《昭君出塞》等剧目。1961年首届毕业生结业，分配在福建省梨园戏实验剧团工作，并同“五七”级的学员组成青年演出队，参加戏曲艺术片《胭脂记》的拍摄。至1966年，训练班共毕业学员八十四人；先后学习三个流派的传统剧目七十多出。其中有本戏《陈三五娘》、《刘知远》和《王十朋》等，还有各流派不同行当的老艺人拿手戏，如李清河的《冷温亭》、叶恢景的《煮粥》、陈德碗的《十朋猜》、姚望铭的《大保奏》、许志仁的《义童算粿账》、李华担的《围棋》、何淑敏的《捉王·走路》等。

1964年，根据福建省人民政府决定，训练班归并福建省艺术学校编制，班址仍设在泉州。“文化大革命”期间，训练班被撤销，师生星散。粉碎“四人帮”后，重新建立福建省艺术学校晋江地区梨园戏学员班。班址设在泉州承天巷八十五号。1977年春，招收第一批学员三十人（男十九人，女十一人），学制五年，入学年龄不超过十五周岁。后又按行当补招部分演员和乐员。

学员班设专业课（基本功训练、科步、念白、练声、南曲、毯子功、把子功、排练）、文化课（分初、高中两班，学习语文、政治、历史）、艺术常识课，还有美术、化妆、卫生常识等讲座。学员经过两年基础课学习后，开始分行当进行排练。最后一年为实习演出。学员班由吴镜水任中国共产党晋江地区梨园戏学员班支部书记兼班主任，姚苏秦、王爱群任副主任。

在五年中，学员班排练了《陈三五娘》、《高文举》、《胭脂记》、《董永与七仙女》、《岳霖》等五个传统本戏和十多个折戏，还有一个现代戏。此外，还尝试性地移植排演了武打戏《挡马》，于1982年参加福建省艺术教育汇报演出。1982年1月，学员毕业四十人（男十五人，女十四人，乐员九人，舞台美术二人），分配到福建省梨园戏实验剧团工作。

仙游县戏曲学校　　1956年成立，时名仙游县戏曲艺术训练班。师资和学员均由仙游县鲤声剧团、仙游县实验剧团、青年剧团负责输送。负责人张森元、刘金琰、郑应；教师有郑应、林文水、张大良、黄凤玉、陈金兰、郑牡丹、刘文星、陈加添、黄清妹等。1957年，训练班参加福建省青年演员汇报演出，《草鞋公赶子》、《龙女弄》、《敬德画像》等剧目获好评。1959年，训练班又排演《千里送》参加福建省青年演员汇报演出，得到大会表扬。同年，学员经过三年培训毕业。

1960年，训练班改称仙游县戏曲学校，由仙游县文教科主办，学制三年。招收的第二届学员于1963年毕业。同年，招收第三届学员，至1965年尚未毕业学校即停办。

1979年7月1日，仙游县人民政府决定恢复戏曲学校建制，由林栋志任校长，聘任艺术教师十人，音乐教师五人，文化教师二人。县成立招生委员会，向全县中小学招考第四届学员。招考年龄十二岁至十四岁，文化程度要求小学或初中。经考试择优录取，招收学员四十人（其中男二十八人，女十二人）。

学校坚持因材施教、全面培养、重点提高的教学原则。课程设有政治理论、文化、专业理论、音乐、表演等课。表演课教学分四个单元，即基础功、行当程式功、表演程式功、武功。最后阶段是成品训练，以戏教戏。学员先后学习的传统剧目有《百花亭》、《白兔记》、《三鞭回两锏》、《吕布与貂蝉》、《龙女弄》、《辕门斩子》、《春草坐轿》、《千里送》、《单刀会》等。

1979年12月，学校排演《百花亭》、《白兔记》、《辕门斩子》参加莆田地区戏曲汇报演出，获得好评。1980年，为福建省电视台拍摄《莆仙戏表演基本功》(全套)录像。1981年8月，创作演出《孤龙独虎》一剧参加莆田地区戏曲观摩演出，获得大会赞扬。

莆田县戏曲学校　1957年3月，莆田县文化科为培养各剧团急需的小生和闺门旦，决定创办莆田县小艺人训练班，由各剧团选送学员参加学习，聘请老艺人黄文狄、陈天龙、陈细𡥧(读mī，小孩的昵称)等任教师。共有学员十五人，经过两个多月的基本功训练后，即转入以戏教戏阶段。启蒙戏有《百花亭》、《胭脂铺》、《薛仁贵投军》等剧目。

1957年6月，福建省文化局举办青少年学员汇报演出，训练班演出《胭脂铺》、《薛仁贵投军》，获得文艺界好评。这时，中国共产党莆田县委员会与莆田县文化局决定充实训练班师资，扩大培养生、旦、净、末、丑等多种行当。训练班相继排演了《彦明嫂》、《姜诗》、《靖边记》、《千里送》、《张果老种瓜》等传统剧目。1958年，改为莆田县戏曲学校，由萧金城任校长，翁源林任中国共产党莆田县戏曲学校支部书记。招收学员二十五人，编为甲班。同年秋，排演《靖边记》、《千里送》。接着又扩大招收学员二十人，编为乙班。1959年春，又续招丙班学员，并附设乐队演奏班。这时全校学员约一百人，老艺人姚玉坤、林炉、许则庭、雷澄清、王先华、车新春、陈玉兰、林文贤、陈金魁、陈玉彝都在学校担任教师。1961年7月1日甲班学员毕业，为莆田县莆仙戏剧团输送了一批新生力量。

乙班学员继续进行严格的基本功训练，并开始排演多种行当的传统剧目，如《百日擂台》、《三娘教子》、《王魁与桂英》、《千里送》、《苏武与李陵》、《孟良焦赞》、《张果老种瓜》等。1961年，适逢莆仙戏表演艺术家黄文狄撰著《莆仙戏传统科介》一书出版，福建省文化局在莆田县召开现场会议，学校组织学员献演《西厢记》，引起各级领导重视。此后，莆田县戏曲学校作为莆仙戏学员班，正式批准纳入福建省艺术学校编制，教师黄文狄、萧开基、陈金魁、林炉、车新春、林文贤、许则庭应聘为福建省文史馆馆员。学校又相继排练由朱国福

整理改编的《桃花扇》、《佘赛花》、《玉簪记》等剧目。1964年，配合老艺人黄文狄拍摄戏曲艺术片《访友》。1965年1月，乙、丙两班学员毕业，全部分配到莆田县实验剧团工作。

龙溪专区艺术学校　1958年3月成立，时名漳州艺术学校。校长阮位东，特聘艺术上有造诣的名老艺人任教，其中有布袋木偶表演艺术家杨胜，芗剧老艺人邵江海、宋占美、林文祥，国画家林少丹、沈汉祯、杨松青以及京剧武生陈月明等。学校先后设有芗剧表演、芗剧音乐、编剧、布袋木偶表演、潮剧表演、舞台美术、话剧、舞蹈（歌舞）等科。学制分二、三年两种。学生经统一招生考试入学，招收十二至二十岁具有高小和初中毕业文化程度的男女学生。各科都有教学大纲，教学内容着重传授基本艺术理论、技艺知识、基本功训练。教学方法采取课堂教学与舞台实践相结合。1958年10月，芗剧表演科学生参加福建省人民慰问团，为前线三军指战员进行慰问演出。1959年8月，布袋木偶表演科学生在全国教育展览会期间进行现场表演，得到好评。

1959年初，学校并入漳州大学，改名为漳州大学艺术学院。同年底，恢复原名漳州艺术学校。这时，学校评为福建省和全国文教战线先进单位，出席全国文教群英会，荣获国务院颁发的奖状、奖旗。1962年，改名龙溪专区艺术学校，精简机构，仅保留芗剧表演科。同年底，以二、三届芗剧表演科毕业生为主体，成立龙溪专区青年实验芗剧团。学习期限未满的学生随剧团继续培训，期满考核合格准予毕业。

建校五年，共培养芗剧表演四届，芗剧音乐两届，布袋木偶表演两届，编剧一届，舞台美术两届（话剧、歌舞剧开办不久，调整并入编剧或表演科），包括演员、编剧、音乐伴奏、音乐设计、舞台美术设计、绘制等专业艺术人才一百八十多人。

福建省艺术学校　1958年6月创建。初名福建省艺术专科学校，设有音乐、舞台美术和戏剧表演三个系，校址在福州市通湖路。1960年，经福建省人民政府批准，改为福建艺术学院，除原有系科外，又增设了舞蹈系。在校学生共有五百七十一人。1962年，又改为福建戏曲学校，增设了闽剧科。1970年停办。1974年复办福建省艺术学校。教学体制由大专、中专和干部进修班三个部分组成，承担培养艺术专门人才、艺术教育师资、群众艺术工作人才的任务。设音乐、戏剧、舞蹈三个科，其中器乐专业（包括中西管弦乐器和键盘乐器）、舞蹈专业属中专，舞台美术专业、声乐表演专业、戏曲编剧专业属大专。同时，为培训在职专业人员，学校还举办了戏曲导演和作曲专业的进修班。1982年在校学生一百零五人，教职员工一百二十八人。其中专任教师七十九人，大都毕业于国内的高等院校，有二十年以上的教学经验。近年来又调进或培养了一批中、青年教师。

戏剧科设戏曲编剧、舞台美术和戏曲导演专业。主要教师有杨澄、潘子光、陈智、朱介顺、陈琥、洪本仁、陈滨生、陈立衔、黄镜濂、赵日和、李滋熹等。舞台美术专业学制三年，自1959年设置以来，已毕业学生一百二十六人；戏曲编剧专业学制三年，1981年开设，在校学生十七人；戏曲导演专业以在职进修方式举办进修班，已结业学生二十五人。

音乐科设置的作曲专业，主要教师有刘世瑛、樊承绪、何佩桢、曾琤等。自1960年设置以来，已毕业学生三十五人。近年来以在职进修方式举办进修班，已结业学生十二人。

二十四年来，学校先后向本省专业文艺团体和各级文化部门，输送了音乐、戏剧、舞台美术和舞蹈的大、中专毕业生五百五十九人，还有各类的进修生三十九人。他们现在大都成为各单位的骨干力量。从1979年以来，参加省以上各类艺术比赛获奖的有六十二人（次）。仅戏曲导演、舞台美术专业的毕业生，在1981年省创作剧目调演和全省首届舞台美术展览中，获导演奖的有潘新建、庄璇（闽剧《曲判记》）、曾光萍（闽剧《桐油煮粉干》）、张子祥（高甲戏《唐山情》）；获舞台美术设计奖的有郑开初（闽剧《斩浦霖》）、许镇川（舞剧《水仙花》、歌剧《喜事的烦恼》、木偶戏《白龙公主》）、何作岁（话剧《珊瑚岛上的死光》）、童均（京剧《东邻女》）、韩郁生（闽剧《彩云归》）、刘焰星（木偶戏《水仙花》）、李颍白（木偶戏《八仙过海》）、徐鸿海（莆仙戏《春草闯堂》、小歌剧《翠竹同心》）、高义谦（话剧《灵与肉》）、熊长羚（北路戏《张高谦》）、吴经纬（习作《连升三级》）、俞山（习作《茶花女》）、唐皖闽（习作《西厢记》）、关永建（习作《红楼梦》）、林大水（习作《西厢记》）。

1975年以后，为了培养戏曲表演和音乐人才，曾先后在各地、市分设戏曲班。主要有：

福州市闽剧班，成立于1975年。1977年，招收闽剧表演专业学生四十人，学制五年。1979年，又招收闽剧音乐伴奏专业学生七人，学制三年。主要教师有李小白、刘小琴、林赶山、李铭轩、黄宝钦、关月亭、杨粒俤、潘逸铮、叶景笙、林亿灿、程利斌、叶金棠等。主要教学剧目有《唱道会母》、《一文钱》、《盗仙草》、《毁塔》、《四杰村》等。音乐伴奏专业学生于1982年毕业。

厦门市芗剧班，1975年成立。1976年招收芗剧表演专业学生四十人，学制五年。1979年又招收芗剧表演和音乐伴奏学生十人，学制三年。主要教师有陈金木、林龙根、李秀华、黄卿伟、吴亚狮、卓丽丽等。主要教学剧目有《火烧楼》、《白蛇传》、《杂货记》、《柜中缘》、《挡马》等。学生先后于1981年和1982年毕业。

龙溪地区芗剧班，1975年成立。校址在漳州市。1977年招收芗剧表演专业学生六十人，学制五年。1979年又招收芗剧表演专业和音乐伴奏学生八人，学制三年。主要教师有陈月明、吴兹明、吕锦元、谢阿池、张丽凤、王南荣等。主要教学剧目有《三家福》、《加令记》、《断桥》、《盗仙草》等。学生已于1982年毕业。

晋江地区梨园戏班，1976年成立。校址在泉州市。1977年招收梨园戏表演专业学生三十人，学制五年。1979年和1980年，又招收梨园戏表演专业和音乐伴奏学生十二人，学制分别为五年和三年。主要教师有许茂才、林时枨、何淑敏、许贻撜、姚苏秦、许书美、施教恩、李茗钳、王爱群、施织、苏鸥等。主要教学剧目有《睇灯》、《打赶》、《买胭脂》、《摘花》、《玉真行》、《挡马》和《打铜锣》（现代戏）。1982年，学生已毕业三十五人。

龙岩地区汉剧班，1976年成立。校址在龙岩市。1977年招收闽西汉剧表演专业学生三十人，学制五年。1979年又招收闽西汉剧表演专业和音乐伴奏学生十人，学制四年。主要教师有陈坤福、邓景棠、黄赛玉、涂梦宫、杨明源、李凤琴、陈关赐、李力山等。主要教学剧目有《柜中缘》、《八仙闹海》、《百里奚认妻》等。1982年，学生已毕业三十人。

晋江地区高甲戏班，1978年成立。校址在泉州市。1978年招收高甲戏表演专业学生三十五人，学制五年。1979年又招收高甲戏音乐伴奏专业学生八人，学制三年。主要教师有萧迪蘋、陈子良、洪玻璃、董仁雪、苏燕玉、陈梅生等。主要教学剧目有《许仙谢医》、《奔江波》、《桃花搭渡》、《取木棍》等。1982年，音乐伴奏学生已毕业二人。

莆田地区莆仙戏班，1978年成立。校址在莆田县。1978年招收莆仙戏表演专业学生三十五人，学制五年。1979年，又招收莆仙戏音乐伴奏专业学生八人，学制三年。主要教师有姚玉坤、游金锁、陈金兰、黄宝珍、黄金宝、黄凤池等。主要教学剧目有《访友》、《千里送》、《百花亭》、《春草闯堂》等。

省京剧班，1979年成立。校址在福州市。1980年，招收京剧表演专业学生六十人，音乐伴奏专业学生十六人，学制七年。学生多数来自福建，少数来自京、沪。主要教师有陈曼萍、郭云涛、王芥华、杨维信、李祥芝、程秀莹、马孝廉、陈东日、许冠群等，还聘请京剧名演员田子文、尹克明、张文成、谷鸿麟、王德昆、赵慧笙任教。

省闽剧班，1979年成立。校址在福州市。1979年，招收闽剧音乐伴奏专业学生八人，学制三年。1980年，又招收闽剧表演专业学生二十八人，学制五年。主要教师有黄荫雾、陈仕心、詹剑秋、叶金棠、关翎、黄水官等。主要教学剧目有《紫玉钗》、《荔枝换绛桃》、《桂枝写状》、《沉香破洞》、《挡马》等。1982年，音乐伴奏专业学生八人已毕业。

建阳地区南词戏班，1980年成立。校址在南平市。1980年，招收南词戏表演专业学生二十人，学制五年。主要教师有陈志鹏、陈爱玉、萧凤潮、张慧才等。主要教学剧目有《僧尼会》、《辛安驿》、《八仙过海》等。

龙岩地区山歌戏班，1980年成立。校址在龙岩市。1980年，招收山歌戏表演专业学生二十人，学制三年。主要教师有郭金香、唐香珍、李鸣皋、黄淑霞、张祝明、饶倚先等。主要教学剧目有《茶花娶新郎》、《香罗帕》、《挡马》、《争尸》等。

宁德地区越剧班，1980年成立。校址在宁德县。1980年，招收越剧表演专业学生二十八人，学制三年。主要教师有王金珠、周小云、杨宛华、丁献芝等。主要教学剧目有《红楼梦》、《五女拜寿》、《拾玉镯》、《盗仙草》等。

龙溪地区潮剧班，1981年成立。校址在诏安县。1982年，招收潮剧表演专业学生三十一人，学制五年。主要教师有杨秋才、许荣桂、李克仪、杨秀娟、余秀娥等。

福建省戏曲学校　1962年7月，福建省艺术学校将福州闽剧艺术学校接收，改建为福建省戏曲学校。校址在福州市通湖路。办学方针是面向地方戏曲，面向民间，为本省戏

曲表演团体培养人才。学校撤去原戏剧表演(话剧)等专业，改设闽剧、戏剧舞台美术、音乐、民间舞蹈四科。其中闽剧科分设闽剧表演、闽剧音乐；音乐科分设戏曲作曲、民族器乐等专业。由叶鉴惠、萧梦尘任副校长，全校教职员工一百零七人，学生二百二十人，其中闽剧表演和闽剧音乐专业学生七十人。

学校课程设置按各科不同专业安排。教学要求学生系统掌握本专业的基础知识和基本技能。闽剧表演专业学生，要求必须专长一个行当的表演艺术，并具有一定的表演能力和创造能力。戏剧舞台美术专业学生，要求能掌握舞台美术专业基础知识和舞台美术设计、绘景、灯光、化妆等基本技能，并具有独立设计能力。戏曲作曲专业的学生，必须对民族音乐，特别是某一剧种音乐要有较深刻的理解，并具有从事某一剧种的音乐设计和音乐改革能力，以及掌握一般器乐的演奏能力。闽剧表演专业的教学剧目有《百蝶香柴扇》、《奇双会》、《庵堂会母》、《水漫金山》、《南海长城》等。学校曾组织闽剧表演专业和音乐专业的学生到福州及所属各县进行实习演出，以提高专业水平。戏曲作曲专业为大学本科，学制七年；闽剧表演专业、闽剧音乐专业为中专，学制五年；戏剧舞台美术专业分大专、中专两种，学制为三年和两年。

学校多数专业学生于1965年毕业。闽剧表演、闽剧音乐专业部分学生于1966年毕业。全校计毕业学生二百多人，其中戏曲专业的学生有一百七十多人。闽剧表演、闽剧音乐专业的毕业生分配在全省各地闽剧团，其他戏曲专业毕业生亦多分配在全省各地戏曲表演团体，多已成为业务骨干。

1970年学校停止招生。1974年撤销。

福建省京剧学校 1958年创建，是福建省第一所培养京剧艺术人才的中等专业学校。校址在福州市通湖路后曹巷十六号。校长李盛斌，聘请福建省京剧团老演员李伯麒、郭云涛、殷妙文、顾凯莉等为业务教员。学制八年，九十多名学生主要从福建省九个京剧团推荐选拔，后又在京、沪招生十多名，共有学生一百一十人，多数是京剧艺人子弟。

学生按年龄分大、中、小班。大班十二至十三岁；中班十至十一岁；小班十岁以下。经过三个月培训初测后，根据每个学生的具体条件，初步分配学艺行当，有老生、青衣、花旦、武生、武旦、老旦、净行和丑行，还有几名司鼓。

教学内容分政治、文化与专业两类。专业课包括基本功与剧目课。剧目课结合行当，采取以戏教戏、学以致用的原则，因材施教、因行求专。剧目课分两类：一是分行授艺，结合本行需求，选择部分有关剧目的精彩片断，进行唱、做、念、打等技巧训练；另一是按戏教学，根据剧中脚色，集中各行当的学员，成龙配套地进行教学。教授的剧目以传统折戏为主。老生的剧目有《斩经堂》、《辕门斩子》、《打严嵩》、《定军山》、《空城计》、《珠帘寨》等；旦行的剧目有《宇宙锋》、《玉堂春》、《小上坟》、《柜中缘》、《穆柯寨》、《六月雪》等；净行的剧目有《盗御马》、《黑风帕》、《草桥关》等；武生的剧目有《挑滑车》、《打虎》、《打店》、《三岔口》、

《长坂坡》、《两将军》、《四杰村》等；丑行的剧目有《打面缸》、《打城隍》、《一匹布》等；武旦的剧目有《盗仙草》、《金山寺》等；老旦的剧目有《钓金龟》等。集体排演的本戏有《杨门女将》、《游西湖》、《春草闯堂》、《一箭仇》等。

在教学中，头两年侧重基本功训练，以后逐步增多剧目课比例。对原来已有基础的学生，则提前教戏，提前进行实习演出。最后两年逐步增加实习演出时间，并有计划地安排观摩戏曲、歌舞、电影等表演艺术课程。同时，还聘请武汉的陈伯华，上海的贺永华、王德昆，陕西韩盛秀，北京的齐和昌、王兰秋、王铁侠及鼓师段鹤亭等省外艺术家来校授课。

学校实习演出的剧目都获得较好的评价。1960年福建省电影制片厂将教学演出拍摄为艺术片《幼苗》。1964年，学校选派学生多人参加排演现代戏《红色少年》，1965年6月，赴上海参加华东区京剧现代戏汇报演出，刘韵琴扮演剧中主要人物高坚，在省内外均受赞扬。

1965年8月学习期满，除历年因各种原因调整退学者外，正式毕业的有七十六人。其中多数人留在福建省京剧代表队（后并入福建省京剧团），少数人分配到原保送单位永安、漳州、建瓯、南平等地市京剧团，成为所在单位的主要演员或艺术骨干。“文化大革命”开始，学校停办。

厦门市艺术学校戏曲科　厦门市艺术学校成立于1958年9月，属中等专业。校址在厦门市思明南路，继迁鼓浪屿安海路，后迁公园西门。负责人张吉甫，教职员工三十多人。学校设有声乐、器乐、舞蹈、戏曲四科，共有学生一百三十多人。

戏曲科前身系厦门市戏曲演员训练班，成立于1957年6月，班址在厦门市鼓浪屿日光岩下。主要是培养芗剧演员，经训练班培训一年考试合格的芗剧学员有四十人。

1958年9月，训练班转入厦门市艺术学校戏曲科。负责人罗时芳，专职教师有赛月金、郑德裕、董亚能、甘岸、谢明亮、叶桂莲等。同年，招收学员二十九人，学制四年。教学内容分两类：专业课分主科和副科。主科有基本功，包括毯子功、把子功、形体训练、唱腔、念白、打击乐、戏曲表演等；副科有乐理、化妆、戏曲理论、戏曲欣赏等。普通课有语文、历史、政治。各科课程都有教材，按教学进度定期考试。为丰富教学内容，戏曲科多次采取“送出去”、“请进来”的办法，开展教学活动。如选送学员往福建省京剧团和福建省京剧学校学习基本功和折子戏；请福建省京剧团老演员李伯麒来校教课。学校组织学员观看梅兰芳、常香玉、陈伯华、袁雪芬等表演艺术家演出，同时还请来厦门演出的表演艺术家俞振飞、吴晓邦、戴爱莲等来校传艺，开阔了学员的艺术视野。

戏曲科招收的学员行当齐全，能经常作实习演出，并参加福建省历届青少年演员汇报演出。学员排演的剧目除本戏《火烧楼》外，还有折子戏《杂货记》、《李妙惠哭五更》、《恶婆婆》、《石三郎》及现代戏《姑嫂看画》等。1961年，《杂货记》由香港凤凰影业公司拍摄成戏曲艺术片。1962年，学员全部毕业，并组成芗剧演出队。

闽侯县艺术学校　1958年11月创办，并招收第一期学员。1959年12月和1960年7月，招收第二、三期学员。在校学员一百多人，年龄最小的九岁，最大的十四岁。学校聘请郑云光、谢意涛、林庆烺、赵国庄等任教师。第一期学员设表演和乐队两科，后来又增设美术和评话两科。课程设表演基础课、音乐课、文化课（分高小、初中两班），并组织学员适当参加生产劳动。教学剧目有《铁弓缘》、《王茂生进酒》、《葫芦传》等，还有现代剧《前沿英雄小八路》。

1959年，第一、二期学员经一年培训，陆续输送到少年演出队和闽侯县红星闽剧团。1960年3月，由闽侯县副县长孙子美带领第三期学员，到浙江省沈家门渔区为渔民和海军指战员作慰问演出。学员毕业后多分配到闽侯县闽剧团工作。

龙岩专区汉剧学校　1959年10月25日创办。校址先设在龙岩小洋，1963年迁至龙岩城关九一路人民戏院（今龙岩地区汉剧团所在地）。

学校系闽西第一所由国家创办的中等艺术专业学校。学制初定三年，后因学演现代戏，延长学制二至三年。1959年和1960年，两次招生二百二十九人，后由于压缩城镇人口以及部分学生专业条件不适合等原因，1965年6月毕业分配时仅有五十五人。

学校设两个表演班，一个音乐班。开设政治、语文、历史、文艺理论、闽西汉剧专业基础知识、基本功训练、实习演出等课程。教学和实习演出的有传统剧目《凤仪亭》、《蔡伯喈》、《蓝继子》、《洛阳失印》等；折戏有《拾玉镯》、《别窑》、《芦花荡》、《小落山》、《百里奚认妻》、《捶宫门》、《武松打店》、《辕门斩子》、《贵妃醉酒》、《时迁偷鸡》、《昭君和番》、《打洞结拜》等；现代戏有《奇袭白虎团》、《南海长城》、《琼花》等。

校长由龙岩专区文化局局长唐斌兼任，副校长周荆汉、陈坤福。教师有陈坤福、蔡迈三、林阿全、吴传进、王玉兰、张巧兰、黄赛玉、李凤群、邓景棠等。学生毕业后多数分配在龙岩专区汉剧团工作，部分到上杭、武平、永定等县汉剧团。

班社与剧团

福建戏曲班社的活动，最早见于文字记载的是在明万历间。其时，福建已有戏班（时称闽子弟）赴琉球国演出（见明姚旅《露书》卷九“风篇中”）。

明代，莆仙戏、梨园戏的戏班分别在兴化、泉州及闽南一带活动。清代，莆仙戏已有戏班一百五十多个。清初，梨园戏“七子班”较有名的戏班有三宝珠、花彩云等，至光绪年间，又有品花楼、大裕发等十五班。清中叶，梨园戏“下南老戏”的戏班，在晋江就有玉兴、玉盛、瑞宝、联庆四大班。以后，玉兴又繁衍新玉兴、三玉兴、四玉兴等班。

明末，潮剧（时称潮调）已在闽南各地演出，至清代，漳州所属的诏安、云霄、平和、东山

等地，都有潮剧的戏班。咸丰、宣统年间，云霄较著名的潮剧班有锦秀春。光绪三十四年(1908)，诏安一县潮剧班就有十个之多。

明末，永安有大腔戏班流传，至清嘉庆、道光间，永安大腔戏有八个班，大田则有三十多班。

明末清初，四平戏流传福建。至清末，屏南、政和、宁德等地的闽北四平戏都有不少戏班，仅屏南龙潭村就有老祥云、新祥云、赛祥云等班。同时，闽南四平戏也很活跃，漳州、平和、南靖等地，就有凤仪班、荣华班等，而且还流传到闽西龙岩、上杭，时称饶平班。四平戏流传在福清、平潭一带，时称词明戏，戏班规模较大，一个班就有六十至七十人之多。

清康熙二十四至二十五年(1685—1686)，时称"闽剧"的戏班曾连续到泰国演出，戏班设备较齐整，演出"排场华丽而庄严"(见《南洋问题丛书》1958年第1期《东南亚的中国人》)。

清乾隆时，寿宁县廷加洋出现唱乱弹的古事班。道光、咸丰间，闽东、闽北有不少乱弹戏班，较著名的有新长春、新品福、新吉祥等。同治、光绪间，屏南县有光垱、和顺、新祥福等乱弹班(即北路戏)。

清嘉庆间，徽班流传福州。至道光年间，福州徽班有大吉升、祥升、三庆，时称上三班。光绪末年，福州徽班有三连福、三连升、三和顺，时称下三班。

清中叶，闽西汉剧的前身外江班(亦称楚南戏)，流传宁化、连城、龙岩、上杭等地。嘉庆间，又有小腔戏流行，较著名的戏班有庆隆班。至光绪间，永安、南平、大田、尤溪、沙县等城乡，都有小腔戏的戏班演出。

清嘉庆间，闽南的泉州、南安一带有宋江戏的戏班，后发展为合兴班(后称高甲戏)。至宣统间，高甲戏班社已遍布泉州、南安、晋江、惠安、安溪、永春、德化、同安等地。

清中叶，平讲班在闽东各地流行。至道光时，福州也有平讲班。咸丰、同治年间，福州洪塘乡流传唱逗腔的儒林班。至光绪时，福州的儒林班较有名的有梁父吟、醉春园、达云霄、赛月宫等十三班，俗称"十三家儒林"。同时，福州郊区、闽侯、闽清、古田等地，亦有不少儒林班。

清光绪十六年(1890)，泉州有打城戏，主要戏班有大开元、小开元。

清末至抗日战争前，外江班在闽西各地继续发展，较知名的戏班有荣德顺、荣福顺、新天彩、新乐天、新罗天、乐同源、新福顺、新梅花等。

民国初年至1949年，各剧种的戏班发展不平衡。民国初，莆仙戏产生不少新戏班，有蓬瀛春、高舞台、紫星楼等。二十世纪三十年代，莆田还出现摩登、蟾宫、腾芳等女班。但至1949年，莆仙戏日趋衰落，当时虽有三十个戏班，但大多数行当不全，设备简陋。

民国初年，福州闽剧先后建班的有旧赛乐、新赛乐、三赛乐、善传奇、四赛乐、复兴社、赛天然等。

二十世纪三十年代以后，梨园戏日趋衰落，至1949年戏班只有二十多个。

打城戏在二十年代虽有发展，晋江、南安还出现小兴元、小荣元、小协元等戏班，但抗日战争爆发后，打城戏班亦多解体。

民国十六年(1927)，福安出现乱弹班胜祥福，但在抗日战争期间，因无法维持而解散。

二十年代至三十年代末，漳州所属各县和厦门，出现了很多歌仔戏班社，仅龙溪县就有一百多个。但到民国二十九年，由于国民党政府的迫害，歌仔戏亦陷入困境。

三十年代后期，漳州、诏安、云霄、平和、东山等地潮剧班亦纷纷解散。许多剧种已濒绝境，词明戏仅存一个班；大腔戏、小腔戏的戏班亦相继星散。

中华人民共和国成立后，各地戏班改组为剧团。五十年代初，福建省文学艺术工作者联合会组织艺人二千四百余人学习戏曲改革政策，恢复地方戏曲，并将戏班的班主制改变为共和制，有的改为私营公助的剧团。1952年10月，福建省举行首届地方戏曲观摩演出。当时统计，已有专业戏曲剧团六十个。其中闽剧团十三个，莆仙戏剧团十个，梨园戏剧团一个，高甲戏剧团八个，芗剧团六个，和尚戏(打城戏)剧团一个，闽西汉剧团一个，江西戏剧团两个，京剧团八个，越剧团十个。计有演职员工二千八百九十人。随着经济恢复，城乡人民对文化生活的需求也逐渐提高。1953年，福建省文化局组建两个省级实验剧团。一是以闽班旧赛乐为基础组建的福州实验闽剧团，改建为福建省闽剧实验剧团；一是晋江专区梨园戏剧团改建为福建省闽南戏实验剧团。同年12月，中国人民解放军十兵团政治部京剧团转业地方，改编为福建省京剧团。全省专业剧团七十四个，其中公营四个，私营公助九个，私营六十一个，演职员工三千二百九十一人。晋江专区的剧团占三十个，为全省之首。地方剧种中还有闽北大梨园和闽西大梨园之分，以及江西戏的存在。同时，龙岩省还在民间山歌的基础上，成立了龙岩县山歌戏剧团。1954年后，为了繁荣和发展地方戏曲，还有一些主要剧种和濒临灭绝的小剧种，经过挖掘抢救，相继组建了专业剧团，其中有龙溪专区潮剧团、寿宁县北路戏剧团、泰宁县梅林戏剧团、福安县平讲戏剧团以及南平市南词戏剧团等。至1961年，全省有地方戏曲剧种二十个，剧团一百零九个，演职员工六千多人。1966年，“文化大革命”前夕，全省计有专业剧团九十个。其中闽剧团二十二个，莆仙戏剧团四个，梨园戏剧团一个，高甲戏剧团十个，芗剧团十个，潮剧团五个，闽西汉剧团四个，京剧团十个，越剧团十六个，打城戏、北路戏、梅林戏、词明戏、南词戏、三角戏、山歌戏、赣剧等各一个。

“文化大革命”中，戏曲剧团经历了一场浩劫。1970年，福建省革命委员会发出《关于批发省〈文艺工作座谈会纪要〉的通知》文件，解散专业戏曲剧团。同时，用全民所有制招工指标，在全省六十七个县(市)组建毛泽东思想文艺宣传队七十一个，每个宣传队编制三十人，少数县六十人，地区八十人。除了保留京剧演出“革命样板戏”之外，地方戏曲剧种濒于灭绝。粉碎“四人帮”后，在文艺宣传队基础上陆续恢复地方戏曲剧团建制。至1981

年，全省拥有戏曲剧团八十三个。其中闽剧团二十三个，莆仙戏剧团六个，梨园戏剧团两个，高甲戏剧团十个，芗剧团九个，歌仔戏剧团一个，潮剧团四个，闽西汉剧团四个，京剧团两个，越剧团十七个，北路戏、南词戏、山歌戏、赣剧、黄梅戏剧团各一个。

福兴班　大腔戏戏班。明末清初，大腔戏已流传到尤溪县梅仙乡乾美村。该村群众素爱看戏，清康熙年间，在外来戏班的影响下，由村里负责公益事业的“首事公”出面，筹集捐款，创办大腔戏戏班，定名福兴班。班主由“首事公”担任，艺员进班凭自愿，进班前要口头许诺，保证中途不退班，若无故退班，要出火油钱（即灯火费）。每年正月艺员进班学戏，二月出村演出。

戏班有艺员十五人，曾聘上云村大腔戏师傅来班教戏。较有名的艺员有陈阿杍，工生、旦行；胡献铨，鼓师兼生行；杨兴仁，生、旦、净、末、丑，行行皆通；康章植，工三花；胡祖德，鼓师。戏班每年于二月二十六日迎佛爷，九月初二引香火，六月二十四日田公生日，都要在村里迎神赛会，透夜演戏。农闲时，该班也经常到尤溪县各乡及南平交界处演出。上演的剧目本戏有《取盔甲》、《黄飞虎过西岐》、《破庆阳》、《三代荣》、《鲤鱼记》等；折戏有《卖水记》、《六国荣封》、《三打包庄》等。旦脚郭良池在《鲤鱼记》中饰鲤鱼精，声色俱佳，颇受观众欢迎。

到中华人民共和国成立后，该班仍在本县各村演出，直至1953年始解散，后虽几度欲行恢复，终因经济不济，未能办成。

玉兴班　梨园戏（下南）戏班。清中叶，玉兴班是流行于晋江一带老戏四大名班之一。其鼎盛期除了主班大玉兴外，尚有新玉兴、三玉兴、四玉兴三个班，还有一个培养艺徒的戏童班（亦名七脚围）。同时，戏班还开设有作坊，制作服装、道具和行头。班址设在今泉州市内庄府巷。

约于清嘉庆五年（1800）前后，戏班从晋江县安海可慕村迁来泉州城内，名为大玉兴班。班主姓许，真名已失传，因他在晋江县衙内当过捕快都头，人称许都头。他为继承祖业办起戏班，并利用在衙内当差的势力，使戏班扩展到四个班，时称“玉兴四大班”，并刻有大玉兴石质云片状钤印一颗。后来他把四个戏班交给儿子许炎、许猪分别掌管，并制定各种班规、定例，成为当时梨园戏（下南）戏班的班首，所制定的班例也成为梨园戏（下南）戏班的制度。凡是戏班遇有纠纷，都要大玉兴班来解决。道光三十年（1850）前后，许都头逝世。四个戏班由许炎、许猪掌班，在泉州、晋江一带演出，起初仍承戏班声誉，营业尚好，至清光绪末，戏班日渐衰落。民国九年（1920）前后，由于班主不务正业，不善经营，把班底典卖给别人，但仍沿用玉兴班之名。至二十世纪二十年代，许姓后裔又把戏班赎回，直至1949年，最后掌管戏班的是许都头之孙许茂才。

玉兴班在鼎盛时期拥有不少名角，时有“动鼓三千人”之誉。名气最大的为亚生、兰旦。当时传有俗话：“亚生、兰旦，免食相邀来去看”（闽南方言，意即不要吃饭也要看亚生、兰旦

演出)。兰旦姓曾，十岁入玉兴班七角围学戏，攻旦行，在玉兴班演戏七十多年。据传，有一次戏班到晋江某村演戏，群众看到化妆的都是上了年纪的男艺员，就问："你们班为什么没有装旦的?"是时，兰旦正用一手指伸进嘴里将两腮托起，另一手搽水粉，他边化妆边答道："你等一下就知道了。"开演后，观众果然为他的表演迷住了，结果挽留戏班连演三天。还有小生黄家荐，曾为戏班口述许多下南老戏剧目，后期有很多艺员都出自他门下。丑脚林丘仁，也曾名噪一时。他一上台演出，观众都自然拥集台下。其他较有名的艺员尚有净脚姚平、张拓，外行有蔡康珍、杨洗，丑行有许极、许炮等。

庆隆班　　小腔戏戏班。明末清初，尤溪县南芹村曾流行两个大腔戏戏班。至清嘉庆年间，邻村小腔戏艺人余清福来南芹搭班演出，不久，两个大腔戏戏班合并，定名庆隆班，改唱小腔戏。戏馆设在南芹村正厅。班主由教戏师傅或德高望重的艺员担任。教戏师傅必须是谙熟各行脚色和"十八本头"的"八脚全"艺人。因此，当时戏班聘请熟练大、小腔的老艺人余清福任教。三年后，余清福去世，乃由本村艺人杨朝本接任教戏师傅。清末至民国初年，戏班已传第七代，由杨清道任师傅。他为纪念先师，曾在重抄《满堂福》总纲时在末页题了一诗："戏出唐朝唐太宗，子仪册出满堂红，魏征晋禄驱邪祟，窦葛田流演曲衷。光种授师清福训，前承朝本教予功，梨园子弟相传继，千古名扬在其中。"诗中提及的戏班师傅有杨光种、余清福、杨朝本等。继后还有杨则鲁、杨联城、杨佳香、杨清道、杨世嘉、杨清升、杨忠槑、杨大光等，代代相传，迄今已历十一代。戏班于每年农历六月二十四日田公师傅生日开馆教戏，八月十五日出馆演出，至次年农历二、三月开春始歇班封馆。年复一年，皆沿此习。学徒进班，视家庭景况交纳少许钱粮，学艺三年，期届满师，即可搭班演出。

戏班一般十六人，俗称"十六把椅"。即前台十人，后台六人。戏班曾培养不少名角，如大花杨联城，群众昵称"阿联公"，擅演武戏，曾在《打登州》中饰杨林，唱做俱佳，技艺独到，博得满场彩声。又如三花杨忠槑，当过多年戏班管理和教戏师傅，又兼剧目谙熟，通晓行当，号称"八脚全"，尤工丑、旦脚色。在折子戏《卖猪记》中饰呆元公，唱腔独特，形象诙谐，观众无不捧腹。戏班开学的头本戏是《天缘记》，以后相继排演的剧目，本戏有三十多本，折子戏有一百四十多出。常演的剧目有"十八本头"、"五十八花柳(折子戏)"之说。其中《定军山》、《天门阵》、《万里侯》、《罗纱记》、《满堂福》(即《打金枝》)、《双救驾》等剧目，深受观众欢迎。现存最早的剧目是清嘉庆末年折子戏手抄本《花柳抄集总纲》中的《双姻缘》、《下学攻书》等九个，还有光绪丙子二年(1876)本戏《万里侯总纲》手抄本。戏班到过德化、沙县、大田、永安等县的村镇演出。中华人民共和国建国初年，戏班辍演。1953年恢复建立南芹小腔戏业余剧团。

廷加洋班　　北路戏戏班。据寿宁县廷加洋村《朱氏族谱》载，清乾、嘉间，村人朱庭芳(1722—？)丧子，其妻叶氏"呼族之小儿辈，日操戏具以娱老"。至嘉、道年间，秀才

朱金镧（1811—？）科举落第，乃回村筹办戏班，时称廷加洋古事班。寿宁县大石村张氏祠堂内，有咸丰五年(1855)正月和同治二年(1863)正月十一日，廷加洋古事班两次来此演出的题记。光绪三十二年(1906)，福安县板洋乡施克昌和路下村刘五成自闽北上府归，曾到廷加洋古事班教授《三仙炉》、《双合缘》、《对珠环》、《招亲台》等剧目。

民国二十七年(1938)抗日战争爆发后，班主萧向同将戏班改名向同班，全班有三十八人。有一次到霞浦县溪西北东铺堡演出，适遇国民党军队抓壮丁，戏班艺员被抓去三十一人，关押福安县阳头李氏宗祠。次日，千余名壮丁暴动，惨遭国民党军队镇压，死伤无数。戏班艺员仅刘文恺等几个逃回。一年以后，戏班艺员朱则森（小生兼小旦）等重组廷加洋戏班，在寿宁各地演出，上演的剧目有《乾坤带》、《回龙阁》、《渭水河》、《三仙炉》、《双合缘》等。

中华人民共和国成立后，该班仍在本乡坚持演出。1959年改为寿宁县凤阳公社北路戏业余剧团，曾参加寿宁县农村业余剧团会演。1960年4月，寿宁县文化馆举办北路戏学习班，特聘朱则森任教员。“文化大革命”期间，戏班解散。1978年朱则森复办廷加洋戏班，在农闲期间到各地演出。

振瑞班　　莆仙戏戏班。清咸丰年间，仙游监生何普，爱好戏曲，独资筹建戏班，并自任班主。以后，他被推选任仙游县戏班总管，其创办的戏班亦延续至民国十七年(1928)解散，历曾祖子孙四代，有振瑞班、振瑞二班、振瑞三班。

振瑞班初建时，旦脚金凤、银凤，声色艺俱佳，时称“双美人”。还有小生张润，风流儒雅。其他靓妆末丑外，亦都称职，故全县各乡都争聘之。同治初年，善化里乌头、溪头两乡，为争挑振瑞班戏箱斗殴而打官司，双方共花一万一千银角。自此以后，人们不叫振瑞班，而以“封一角”（仙游方言，一万曰“一封”）美其班名。振瑞班以生、旦冠于邑，所演剧目多为生旦戏，如《英台山伯》、《仙姑追舟》、《胭脂铺》、《琴挑》、《白兔记》、《王魁与桂英》等。

何普之后，传子宗海主班。这时振瑞班已发展为三班。何宗海之后，传至何德谟，亦是清末监生，又被推任仙游县戏班总管。清末，戏班有旦脚玉娥，曾演《三官不叫叫三官娘》、《以妻易妾宠》、《三天媳妇害婆母》（后曾据此改编为《团圆之后》）。至民国十七年，传子何玉莲，因管理不善宣告散班。

振瑞班建班较早，如遇其他戏班对台演戏时，各班都得对其礼让，由振瑞班先动锣鼓，以示敬意。

新梅花　　闽西汉剧戏班。清咸丰末，永定县东门武秀才吴汝猷开武术馆，招收一批子弟习武，又学唱乱弹，后逐渐发展为子弟班。吴汝猷自任班主，班址在永定县城内关帝庙。戏班传到吴汝猷孙子吴谓兰（工小生）任班主时，成为永定县的名班，外地艺人慕名来投的不少，于是转为专业戏班。民国十年(1921)，戏班发展到五六十人，行头完备，脚

色齐全。主要艺员有小生阙万招，武旦刘洪全（绰号独眼龙），丑脚刘垒哥、六满子（又名矮脚丑），乌净吴传进，老生郑星伍，女旦钟熙懿等，都是当时的佼佼者。戏班扩大后，经常到闽西各县和闽南的漳州、厦门以至粤东等地演出。常演的剧目有《六郎斩子》、《拜斗》、《三气周瑜》、《开封府》、《芦花雪》、《打金枝》等。戏班尤以老生、小生的唱功戏见长，但也擅演武戏，武打时常用真刀真枪，动作利索惊险。民国十九年因主要脚色离班、行当不全而解散。

永乐香　潮剧戏班。清光绪初年，诏安县武举人沈大鹏到广东省饶平县，将永乐香戏班买回诏安，保留原班名演出。因戏班戏笼上油青色，有别于其他戏班的红色戏笼，故又名青笼永乐。民国八年（1919），沈大鹏病故，其弟沈启锐接任班主。戏馆设在诏安县柿栈。

民国十五至十七年，永乐香很兴盛。戏班班主，是诏安县大族，人称沈半县。戏班资本雄厚，艺员多，时与赛桃源并称诏安县两大班。戏班以老生、乌面、乌衫等脚色见长。乌面李两谷，头大，身阔，肚肥，脐深，眼圆睁，嗓门亮，表演动作架势大，很有气派。他在《隋炀帝逼宫》中饰杨广，表演时摩鬓摆头，瞪眼咧嘴，独脚趋步台前，观众为之叫绝。民国十六至十九年，戏班以小生、小旦脚色见长。小旦见定常与小生双状仔齐名。双状仔倒嗓后，小生海宝、老旦林小蛋也很出色。这时，粤东潮剧女丑洪妙、老丑清泉，一度参加永乐香演出。

该班常至漳浦、云霄、平和、东山及粤东各地演出，较有影响的剧目有《回窑》、《包公会李后》、《李元霸出世》、《隋炀帝逼宫》、《龙凤店》等。此外，下半夜戏班要演“返外江”（即演闽西汉剧与广东汉剧剧目），剧目有《霸王别姬》、《高旺过关》、《五郎削发》等。国民革命军北伐战争期间，该班曾上演《上海案》、《节义流芳》等文明戏。1950年春，在云霄县山尾村解散。

荣华班　闽南四平戏戏班。清光绪十三年（1887）建班，取名荣华班，也叫老荣华。班主吴松，班址在南靖县龙山圩边学底八房大祖厝。民国七年（1918）吴松去世后，由杨水景、吴利远先后接任班主，并聘请潮剧小生许阿雕，汉剧乌面李阿添、生脚木盛、四平戏丑脚李丑佳、旦脚阿庆参加戏班，以壮阵容。不少艺员都有特技，李阿添擅长发功和梯功，表演吊头发、爬楼梯名噪一时。木盛在《三气周瑜》中饰周瑜，表演时能口鼻出血，形象逼真。老生阿狮，以头盔功闻名。旦脚阿禄、彩同扮相好，唱腔优美。群众流传有“荣华看一出，胜过咸菜炖肉骨”、“荣华吹，热煞囝仔坯”（荣华班一开演，青少年看戏成风）、“没看彩同旦，戏金少一半”等赞语。戏班常演的剧目有《过五关》、《闹庵门》、《五台山》、《地藏王抓秦桧》、《打花鼓》等。

民国三十年，日本侵略军占领福州、厦门，封锁福建沿海，城乡经济萧条，戏班难以维持，艺人走投无路。这时潮剧艺人李家本、沈凤明、林炳耀加入该班，以“半夜反”的演出形

式(上半夜演四平戏,下半夜演潮剧),使戏班暂渡难关。次年,改唱潮剧和汉剧。

新祥福　　北路戏戏班。清末,古田县溪边村陈金备,从小学唱乱弹,后来在老祥福搭班演出。光绪十九年(1893),陈金备时年三十岁,因倒嗓而无意登场,乃携资归梓,创办戏班,取名新祥福。因陈金备声誉素著,艺人纷纷荟集,兼之经营得法,不数年戏班蜚声邑里,被誉为“北路一”。罗湖大湖班有不少艺人亦曾到此搭班。

该班较知名的艺员有花脸诠基(艺名大花王)、黄朝奎,青衣林明迁(艺名土城隍)、福宁仔、黄坦坦,花旦陈得如(艺名天都旦),三花余文仔,小生李俊俤、金生,老生陈必朗,武生细庚等。其他还有黄达便(花旦)、忠生(武生)、韦忠良(青衣)、有鳍(二花)、大有(花脸)、额额(老生)、岘头(三花)、谢妹(小生)等,亦颇有影响。

该班早期多唱文戏、家庭戏,后来吸收徽班剧目,侧重演出公案戏、宫廷戏以及文武戏。常演的剧目有《玉麒麟》、《龙虎斗》、《薛仁贵平西》、《下陈州》、《龙凤钗》、《四国齐》、《碧玉簪》、《瓦岗寨》、《忠义缘》、《反山东》等。由于剧目丰富,行头崭新,所到之处,影响很大,成为“上北路”戏班之首。古田县岭里古戏台之戏房尚留有“光绪二十六年四月十二日到此一乐。古邑溪边北路一新祥福。首本《碧玉簪》,次本《□光寨》(当为《瓦岗寨》之误)”的题记。

民国十七年(1928),社会动乱,戏班维持日艰,陈金备亦年逾花甲,无意再办,至民国十九年散班。其服装行头转卖同村陈必朗,改建为新祥升班。

万盛班　　闽南四平戏戏班。清光绪年间组建。艺人都是漳州、平和、南靖人,由小生阿阶任掌班。戏馆在漳州新兴街,故该街也称万盛馆巷。戏班艺员有三十多人,旦脚有曾宪乙(俗称乙仔旦)、筛米旦、幼毛、阿茫旦、红土(老旦)等,还有老生赞发、红净双才、乌净乌面虎、小丑金喜等,都颇有名气。戏班以生、旦的文戏见长,至于武戏也有不少特技,如“弄瓮”、“穿大圈”、“吊头发”,还耍真刀真枪等,曾名噪闽南。民间盛传有“万盛鼓,迷查某(妇女);万盛锣,迷船婆;万盛吹,迷死囝仔坯(青少年)”、“无请万盛不是节(过节),无请万盛不做粿(米糕)”等谚语。

辛亥革命后,潮剧在闽南盛行。潮剧俗称白字戏,因它系用潮语演唱,与闽南方言基本相通,因此深受观众欢迎。可是,唱“官话”的四平戏却从此逐渐衰落,直至二十世纪三十年代初期,戏班终于解散。

新长兴班　　平讲戏戏班。清光绪年间,由班主林聚利招集屏南、古田、福安、宁德、霞浦、福鼎、寿宁、罗源等县的平讲戏艺人组建戏班,班址在福安县莲蓬头村。到民国初年,戏班有五十四人,为闽东较著名的“长班”(专业戏班)。主要的艺员有阮时势,原是大都班的师傅,工花旦,兼串各个行当,戏路宽广,曾扮《贺太平》中的李凤娇(花旦),《赠金钗》中的黄桂英(青衣),《两重恩》中的侯氏(花旦),《双合床》中的李泰(小生),《双金花》中的王勇(老生),以至《赠珠球》中的店小二(三花)等角色,演来得心应手,名噪闽东北。还

有阮金生、阮妙等，原也在大都班搭班，加入新长兴后，也成为很有名气的艺员。阮金生，原工小生，兼演老生，在《刘文实斩子》中饰刘文实（老生），以唱做兼优而名闻遐迩。阮妙，擅演花旦、青衣，在《三官堂》中饰秦香莲，表演自弹自唱琵琶调时，声泪俱下，动人心弦。陈满，原演花旦，后改老生，在《赠珠球》中饰顾大姐（花旦），《大登基》中饰王英（老生），表演都很出色。郑水仔，擅演三花，在《鸦片记》中饰潘乐三，《药茶计》中饰浪子，表演诙谐风趣，深为观众赞赏。此外，戏班还培养一批新手，如青衣兼小生、老生黄则任，花旦余祖常，小生余丁仔，贴旦阮寄涵，三花李成合等，均为戏班后期骨干。

该班上演的剧目除平讲戏传统剧目"三十六本头"外，各县艺人还带不少新剧目来搭班，共有剧目六七十个，可以日夜连演三十三天而不重复。民国十至十五年（1921—1926）间，戏班曾同古田新如意班联演，与外来的乱弹戏班抗衡。当时声名较高的新如意班主张万伦，时称"戏老虎"，曾为新长兴增辟戏路，使戏班演出区域扩展到闽侯、连江、长乐、福清、闽清、平潭等地，影响颇大。

新兴的闽剧流传闽东北后，平讲戏渐趋衰落。至民国二十五年，戏班由福鼎人王灼纯执掌，移至福鼎落脚，不久解散。

黄埔班　北路戏戏班。清中叶，四平戏戏班流传到周宁县李墩乡，其时较有影响的艺人有林作琇、林邦桂等。据传，戏班演出的剧目《龙凤钗》，其中"山寨"一场，唱的就是四平戏曲牌。到了清末，戏班吸收江湖、乱弹的剧目和音乐唱腔，逐渐衍变为以唱乱弹为主的戏班，因班址在周宁县李墩黄埔村，俗称黄埔班。光绪年间，屏南县寿山乡艺人苏尤林到戏班教戏，除传授乱弹"上北路"（即后来改称的北路戏）的剧目外，间亦传授十牌戏（即石牌戏）和"下北路"（主要唱皮簧）。演出的主要剧目有《龙凤钗》、《合连环》、《三仙炉》、《魁星阁》、《朱砂记》等。戏班主要艺员，据老艺人回忆，仅知道较知名的有林启峰（1864—1934），俗称红伯，生、旦、净、丑无所不演，软硬吹打无所不能。他常到寿宁县廷加洋、福安陈家山、霞浦左湾等地授艺，在福宁府五县，名噪一时。清末至民国间，较有名的艺员有生脚林积荣、净脚林积尧、正旦林积巧、丑脚林启仁、老生林积梅等。戏班一直坚持演出到1949年，中华人民共和国成立后，改名为老义剧团。

前埔六班　莆仙戏戏班。由仙游县赖店乡前莆村农民陈炎、陈春、林富英、陈秋、陈启芳等先后组班。清光绪三十年（1904）间，陈炎创建双春班（俗称前埔大班）。宣统年间，陈春创办双玉班（俗称前埔二班），演出《狄青取珍珠旗》一剧名噪一时。民国二年至四年（1913—1915）间，陈启芳、陈秋又先后合资组办了鸣凤楼班（俗称前埔三班）、聚春楼班（俗称前埔四班）和五凤楼班（俗称前埔五班）。

民国八年，创办仙传奇班（俗称前埔六班）。虽然建班较迟，但却是前埔六个戏班之佼佼者。旦脚林仙郎任班主，后来转让他人经营，但自己仍在戏班参加演出。演出的剧目大棚戏有《隋唐》、《北宋》、《薛仁贵》等；本戏有《苏友仁》、《贯新连》、《杜元忠》（即《总督斩御

史》)、《李清凤》、《蓝继子》、《李彦贵》、《阿秘好八字》(后来据以改编为《状元与乞丐》)等;折戏有《鸳鸯谱》、《莲花庵》、《双条汉》(即《隋唐》中的一折,秦琼战尉迟恭)、《年羹尧》、《尚鱼古》、《古菜仔》等。其中《年羹尧》影响最大,生脚林明登饰年羹尧,威武庄严,一科一介,颇能突出人物性格;丑脚郑生协饰年羹尧师傅,演得亦庄亦谐,神情俱备;旦脚林仙郎,唱功腔圆字正,演技细腻优美。导演林富英,原为戏班生脚,后担任前埔六个班的导演。因此戏班阵容齐整,各地均争聘之。

前埔大班于民国五年解散;前埔二、三、四、五班亦于民国二十四至二十七年间,以戏景不佳,相继解散。前埔六班于1950年1月,曾在枫亭朱寨演出大棚戏《隋唐》;同年2月在仙游潭边村作最后演出,始告解散。

大都班　平讲戏戏班。清光绪三十年(1904)建班,班址设在宁德县前路大都村,故名大都班。戏班无固定班主,只由村里长辈轮流掌班。因都是招收本村子弟学戏,故又称儒家班。曾聘请屏南县平讲戏老艺人案师为启蒙师傅,培养出不少有成就的艺员。有被誉为行行不挡的多面手阮时势,还有老生阮金生,花旦、青衣阮妙以及后起的青衣阮寄涵,鼓师阮寄栋,大锣阮寄言等。案师去世后,其徒阮时势接任戏师。戏班全盛时期,行当脚色齐全,传统剧目"七双"、"八赠"、"二十一杂"等"三十六本头"都能演出,而且艺术水平较高,在宁德一带影响较大。民国十年(1921)前后,戏班骨干阮时势、阮金生、阮妙、阮寄栋等,相继被新长兴班招聘,实力大减。后来戏班断断续续坚持到民国二十五年解散。

新如意　平讲戏戏班。清光绪三十至三十三年(1904—1907)间建班。班主张万伦,绰号犬精,故俗称犬精班。全班四十多人,多是由古田县及一部分外地艺人自由结合组成的。主要艺员有生脚谢上库,丑脚张万生、黄宜,净脚李成合,外兼末脚张万富、赵用、郭金生。班主张万伦,兼演旦脚,颇有声名。闽东北群众有"犬精做小旦,没锣没鼓也好看"之誉。

该班行当齐整,行头完备,又能实行变革,曾改一人干唱、后台帮腔为弦管伴奏,在音乐唱腔上有较大发展,经常到福宁、建宁两府所属各县及罗源、连江一带演出,影响很大,时称"平讲一"。常演的剧目有"七双"、"八赠"、"二十一杂"等"三十六本头"。嗣后为戏班在竞争中求生存,曾兼演江湖、儒林的剧目,成为合洋歌、江湖、逗腔于一炉的"三合响"戏班。至民国二十九年(1940)前后,因艺员衰老,后继乏人而解散。

高舞台　莆仙戏戏班。清光绪三十三年(1907),由秀才陈叔铭和新学堂学生陈勋高组班。陈叔铭、陈勋高亲任班主,落棚师傅是莆仙戏艺人张福。戏班培养出三个较有名的艺员,即生脚黄文狄、旦脚施昌、丑脚蔡集哥。黄文狄扮演的脚色,潇洒动人,时称"生仔狄"。施昌本是提线木偶戏艺人,入班后扮四旦,擅长摹拟民间善良妇女的形象,演得维妙维肖,人称"四旦昌"。蔡集哥的丑脚,擅于刻画悭吝财主和呆少爷的性格,俗称"丑仔集"。

他们三人曾合演《王魁与桂英》，黄文狄饰王魁，施昌饰敫桂英，蔡集哥饰金荡，时称“三绝”。施昌、蔡集哥等在莆田演出的时装戏《柴骨锥》和《石脚桶》，曲白通俗，形象逼真，诙谐滑稽，趣味横生。抗日战争期间，蔡集哥在演出时，经常即兴夹白，宣传抵抗日本军国主义的侵略，在观众中产生强烈影响。因此，该班曾名噪莆田，与紫星楼、蓬瀛春一齐誉称“三鼎甲”。

怡正兴　潮剧戏班。前身是正字戏戏班。清光绪三十四年(1908)，由云霄县下坂乡张姓族长张浩然创办。戏班早期上半夜演正字戏，下半夜演白字戏(潮剧)，故有大白字或白字掺之称。但为时不久，戏班就逐步纯唱潮调了。

该班主要艺员有丑脚阿枝，俗名阿枝丑。在《双跳桥》、《挑盐记》和时装戏《金贵舍》、《卖牛开厅》中饰主角，深受好评，并于民国二十一年(1932)在广东汕头为南洋唱片商灌制了《金来清》。乌净吴县秋的表演也名噪一时，他的拿手剧目有《搜书院》、《进鲈鱼》等。乐队主弦阿董，也闻名潮剧界。戏班的实力雄厚，阵容齐整，曾开设科班培训潮剧艺员。

民国三十四年，戏班与老玉霞兴儒家剧社合并。第二年五月，在一次演出时失火，烧毁棚面和不少服装道具，损失惨重。民国三十六年，戏班无法维持，班主将戏班及服装、行头等，卖给漳浦县警察局探警张太监经营。

福和兴班　高甲戏戏班。清宣统元年(1909)建班，班址在同安县马巷后田村，故名“后田班”。戏班成员都是科班出身的成年艺员，组班后即可演出，俗称“褒脚老戏”。艺员平时分散，演出时由掌班召集，确定剧目，分配角色。排练新剧目时，由编剧讲述剧情、场次、故事梗概及主要人物唱白等。演出结束，艺员各自回家营生。若要离班，按传统规制，须先一个月提出辞班，好让掌班另行安排脚色接替。

该班艺员多是南安沿海一带人，较为知名者有二花洪料逼，他原是福隆兴班主要艺员，以后到厦门禾山科班任师傅。青衣洪添丁，艺名洪红玉，曾到菲律宾演出。文武小生洪元章，曾任建成兴科班师傅，又擅司武鼓。大花洪维吾，曾任福美兴科班师傅。女丑陈坪，曾任福庆兴科班师傅。女丑李允鲍、花旦李双声，都曾任金成兴科班师傅。小生洪神安、司鼓洪三天，曾任晋江福全新科班师傅，陈坪、柯贤溪、施大正等，都出自他们门下。演出较有影响的剧目有《白蛇传》、《舌战群儒》、《孔明借箭》、《孔明献西城》、《黄盖献苦肉计》、《赵匡胤下南唐》等，大多是文戏，与擅演武戏的福再兴班对台，难分上下。

民国三年(1914)，原班主(同安后田村人)将行头卖给同班人洪振良(南安岑兜人)，但仍沿用原班名，班址迁至南安岑兜村。这时入班的艺员有红北(红净)洪万詠、老生洪青龙、武小生陈清和、花旦洪金练、女丑洪豆青、司文鼓洪维吾等。常演的剧目有《彩楼配》、《打万安》、《林大卖妻》、《困河东》、《斩黄袍》等。

民国十一年，班主洪振良又将戏班卖给同乡人洪德居，遂改名新福和兴班。增加的艺员有文武小生董义芳、武旦洪金乞、大花洪水割等。此外还有洪廷根、洪万耀、洪加走、李永

安、黄龙著、李皮淡、李开成、卓水怀等。演出的剧目有《收卢俊义》、《两国王》、《取宛城》、《三战吕布》、《征西》等。民国二十五年,戏班解散。

泉春班　莆仙戏戏班。清宣统二年(1910),仙游县溪尾刘永坤创办,并自任班主。戏班常演的剧目有《陈光蕊》(即《江流子》,演唐玄奘出世故事)、《刘从善》、《马元珠》等;还有连台本戏《水浒》、《三国》、《西游》、《粉妆楼》等;折戏则以《公背婆》、《头里王》、《瑞兰走雨》诸出闻名。

班主刘永坤擅演武生,所以戏班以演武戏著称。戏班主要艺员有丑脚戴玉,在《西游记》"花果山"一出中扮孙悟空,表演"吊链",忽而沿链而上,忽而沿链跳下,惊险异常。靓妆(即净脚)谢迈扮演的牛魔王,表演时形象逼真。康宝本演旦脚,艺名旦仔宝,但在《三国》中扮演诸葛亮,风流倜傥,把一个足智多谋的诸葛亮形象,生动地表现在舞台上。丑脚林元和旦脚康宝,在《目连》中扮演刘贾和刘四真,表演动作和形象神情都很感人。

该班除在仙游县城乡演出外,还到莆田县及惠安北部莆仙方言区演出。民国十五至二十年(1926—1931),是戏班最兴盛时期,戏金比其他戏班高二成,演出场次常满月而无虚日。至抗日战争期间,由于经济萧条,物价高涨,货币贬值,戏景不佳,且因旦脚康宝去世,戏班逐渐衰落。直至1949年,戏班几濒绝境。

中华人民共和国成立后,该班始得复苏。1950年,曾在仙游县金山祠参加演出大棚戏《三国》和《目连》。1951年,因多数艺人回乡参加土地改革,戏班解散。

旧赛乐　闽剧戏班。前身是闽剧仿桃园科班。清宣统二年(1910),班主邵亨友改名赛乐天(一说赛琼天),后经申报福建总督李厚基批准,先后成立旧赛乐、新赛乐、三赛乐戏班。

民国五年(1916),邵亨友聘京班老艺人、武功师傅陈歆丁、林月宝及昆腔师傅翁成坤教戏。吸收花旦薛良藩(即依银俤),三花林大汕、细三,花脸、丑脚曹红红,老旦何邦雅,老生方逸六,花旦郑荣官,武生胡国官,正旦林永年,小生郑金官等十人组班,俗称"十人帮"。先后演出了《火烧沉香床》、《吕布戏貂蝉》、《痴心女子》、《苏百万讨亲》、《甘国宝》等剧目。

嗣后,戏班又招聘一批学员随班培训,边学边演。后来成名的有武生陈春轩(即嘉宾俤)、赵长顺,花旦金兰芳,青衣怡顺、陈梧卿,三花林赶山、唐秀山,武旦榕榕等。戏班为提高艺术水平,曾经吸收上海京班锣鼓,摒弃了原来的大锣、大鼓和大钹。并将原来宽大的古代戏装,如冇(读pòng)绣圆寿、长脚寿、金钱花等,改为小型的新式戏装。还吸收京班的反二簧和江湖调,并用福州话唱京腔,颇受欢迎。

民国九年前后,戏班两度赴厦门演出,剧目有《九黄七珠》、《八锤大闹朱仙镇》、《卢俊卿》、《岳飞传》、《丹桂图》等,很受欢迎。民国十三至二十五年,该班先后三次赴台湾演出,剧目有《李世民游十殿》、《新十四娘》、《九黄七珠》、《岳飞传》、《徐策跑城》、《走麦城》及时装戏《阎瑞生》等。有的剧目用福州话演出,有的剧目则唱啰啰(京腔),也很受喜爱。民国二

十六年，戏班回到福州，班主曾搭彩亭于街坊，悬挂金牌、锦旗，笙歌鼓乐欢迎戏班载誉归来，一时传为佳话。

民国二十三至二十六年，该班名角演出的拿手戏，有花旦黄荫雾、武生陈春轩、三花林赶山主演的《吴汉杀妻》，林赶山、陈杏芬主演的《吴山访友》，萧梦尘主演的《嫁妻养母》，陈梧卿、赵长顺、陈春轩主演的《水淹汤阴县》等。此外，戏班还演出《岭表看马路》(岭表，福州方言，即乡巴佬之意)、《三搜幻化庵》、《铁公鸡》、《节义传》等古代剧和时装戏二十多个。

民国二十六年后，因戏资收入拮据，艺员生活困苦，戏班逐渐衰微。民国三十年，日本侵略军占领福州，为维生计，被迫到连江县琯岭一带演出。民国三十一年，日本侵略军撤离，戏班始回福州。以后班主请陈春轩代任经理，勉强得以维持。有次戏班到西洋岛演出，曾被汪精卫的和平救国军劫去演戏一个多月，大多数艺人染上黄疸病，加上艺人郑和水不堪迫害，投水自尽，此时戏班已难坚持。后回福州，李铭玉（小生）进班，艺员阵容加强，同时戏班改为共和制，改革不合理的戏资分配制度，增设了艺员福利基金。



抗日战争后期，该班一度被国民党陆军独立三十三旅编入战地服务团，为福州城郊驻军演出一年多。抗日战争胜利后，改名陆军独立三十三旅旧赛乐剧团。这时陈春轩主演《八大锤》拍成电影(见左图)。民国三十五年，独立三十三旅改编，戏班始回福州演出，直至福州解放。

1950年，该班被列为福州市重点班社，曾排演《搜书院》一剧参加国庆一周年纪念演出。1952年，改为福州市实验闽剧团。

金成兴班　高甲戏戏班。清宣统二年(1910)，由南安县下店村福再兴班艺员李双对、李双声兄弟与王永把、王永返兄弟合股创班，以李双对长子李成兴之名为班名。班址在南安县石井溪东村，故亦名溪东班。戏班曾经易名金盛兴、金丞兴、金诚兴等，最后正名金成兴。

开班之初，由李氏兄弟传授《三国》、《斩黄袍》、《困河东》、《大同城》、《桃花搭渡》、《打花镜》、《玉环记》等四十多个剧目。民国七年(1918)，师傅李真亏等仿效在东南亚曾受京剧、闽剧影响的福美兴、福和兴等高甲戏班的表演，将粗俗笨拙的“跳台”、“薑母拳”、“拾炒豆”、“撒种”等动作，改为“开山”等较优美的身段科步，废弃生、北(净脚)“相公爷摸”及男旦“使假脚”的表演。又对乐队进行改革，文乐多用插曲，突出生、旦的做工戏；武乐改用京剧的小锣、小鼓和锣鼓经，以代替笨重的通鼓和苏锣。

该班主要艺员有老生张水神、武生李桂枝、武老生李文报、花旦李金古、苦旦吴来久、

丑脚李水添、大花许红绿、武旦李达材、三花李老全、文老生王清梨等。董义芳也曾搭班演出三年多，李水阁在班司鼓长达五十多年。民国十年，文武小生、老生李火船等，编演了幕表连台本戏《万花楼》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《狄青平西》等剧目，很受欢迎。李火船还擅表演“困钉床”的特技；武老生李父报也有多种绝技，如“栽人头”、“吊辫子”、“飞刀”、“梯上鹌鸡行”、“桌上四角以身刺刀”、“钻火城”、“过火狮”、“钻火圈”、“吞火吐火”、“高靴桌上倒吊铜”、“地锦穿双圈”、“捧盆水夹鸡蛋吊毛”等。

民国三十五年以后，该班经常演“返吊午”。即每年农历七月十三日至十五日，在晋江县龟湖等侨乡演出，一天要演两个点，三天演六场。

中华人民共和国成立后，该班转为业余剧团。1950至1952年，为配合土地改革，扫盲和抗美援朝，曾演出《白毛女》、《晴天》、《九件衣》、《王秀鸾》、《抗美援朝》、《光怨不识字》、《鸭绿江上》(小歌剧)等，同时还自编演出了《弱女余生》。1953年，废弃班主制，民主选举剧团负责人。这时上演的剧目有《八蝶扇》、《仇深似海》以及移植改编的《钗头凤》、整理的传统剧目《相思树》、《桃花搭渡》等。1955年，因收入微薄，演员多离团升学或外出工作，剧团解散。1956至1957年，李龙抛复建金成兴班，经常到南安、晋江、同安一带演出。1958年，由李神辉、李龙抛主持戏班，曾为前线炮战的军民作慰问演出。在大炼钢铁时，曾演出《打铁记》。1964年，社会主义教育运动中，在福州军区前锋文工团王士爱、孔祥玉导演下演出了《箭杆河边》、《小保管》、《送肥记》和创作演出了《送亲人》等现代戏。“文化大革命”中，停止活动。粉碎“四人帮”后，数度重建，又数度解散。1982年，该班上演了反映郑成功收复台湾的历史剧《开辟荆榛》，同时参加晋江地区高甲戏业余剧团会演，获剧本创作二等奖(编剧李冬青)，李阿丽(饰董夫人)、李良胜(饰郑成功)、李素治(饰郭英妹)、李瑞南(饰黑吉司)各获演员三等奖。

赛天然　闽剧戏班。前身系七子班伬唱队。清宣统三年(1911)，班主施茂源聘达云霄儒林班老生黄珊惠，三花张秋藩、郑礼寿、三花铨，小生筱细俤，青衣妆兼老旦高佬仔等参加戏班，继续伬唱并挂衣演出(化妆演出)闽剧。民国二年(1913)，改为赛天然闽班，班址在津门路，后迁鳌峰坊施茂源家里。聘请的教师有薛银藩、康舍，还有武功师傅依宝、乐师利增、司鼓林如水(即翰林水)等。随班学戏的除接收达云霄的学徒外，还有朱水妹、马秋藩等。该班演出的剧目有《一捧雪》、《痴心女子》、《看鳌山》、《唐伯虎戏秋香》、《李三娘挨磨》、《铁中玉》、《王天化对刀》、《岳飞上风波亭》、《黄飞虎反五关》等。马秋藩在《唐伯虎戏秋香》中扮演秋香，唱做俱佳，声誉日隆。不久马秋藩、朱水妹离班，营业渐趋衰落。后聘严天铎编写时装戏《蔡松坡打倒袁世凯》，排演成功，始进入戏园演出。

民国十八至二十年，花旦郑奕奏、小生石祥官、三花林歆仁等加入戏班，演出了《安安送米》、《百蝶香柴扇》、《包公铡陈世美》、《竹夫人》等剧目，收入剧增。以后郑奕奏、石祥官要求加薪未能如愿，愤而离班。民国二十年底，戏班在闽侯县南港乡演出结束时，在船上惨

遭匪劫，服装首饰及贵重物品全部被抢，艺人被扣，后由老板备款取赎，但丑脚三花铨却在拘押途中坠落山涧丧命。民国二十二年，戏班聘高兴官任教师，招收洪深、石云生、陈逸昌、洪元生等为学徒。继之，又特聘新赛乐旦脚庄鸿声、郑铭芳，武生关传庚，小生张梓藩等进班，演出《韩月娘》、《高宠挑滑车》及时装戏《柳絮春》等，戏班重振。尤其连台戏《施公案》的演出，机关布景，巧妙新奇，场场爆满。

民国二十四年，新大观戏班解散，青衣陈英惠带徒弟陈敏官（艺名陈平）、李连官（艺名李旦）加入赛天然。同时，复聘朱水妹回班，又邀江怀、吴明山编写连台戏《四进士》（两本）、《闹菊园》（四本），在各戏园演出，场场满座。上海高亭、联声、百代等唱片公司，均来闽灌制唱片。抗日战争初期，曾聘林飞编写《八大剑侠》、《蔡廷锴淞沪抗日》、《象园与金门》等剧目。

民国三十年，该班到古田演出，日本侵略军占领福州，戏班人员及家属计有九十多人逗留平湖镇。时因疟疾流行，人员病死八人，老板施茂祥夫妇同日双亡。戏班公推施桂彬、朱水妹管理班务，带戏班至建瓯。同年7月，日本侵略军撤退，施茂源至建瓯接戏班回福州。民国三十二年，福州再度沦陷，戏班逃难福清、闽清，直至抗日战争胜利，复返福州。

民国三十五年，该班受聘至南平演出，因当地群众要求每场必演新戏，老板乃聘朱丽泉设计编演"幕表戏"，爆满月余。民国三十六年，班主施茂源病故，由于其子施大钟不善掌班，戏景不佳。后来增聘旦脚黄铭卿、陈砚青、林爱浓，小生李铭玉，三花林眼怪、林务夏，老生傅亿浓，武生林亿秋，花脸许绪藩，武丑悔货（诨号草上飞）进班，并聘请女旦陈招慧（艺名红牡丹）参加演出，阵容大为改观，曾陆续上演《邱丽玉》、《绿姑女侠》、《杨赛英控父》、《碧玉痕》、《李逵大闹忠义堂》、《得姜维》、《贩马记》等剧目，营业渐佳。继而上演朱丽泉新编连台戏《四香缘》、《松江府》和林飞编写的《月缺再圆》，上座日增。

1949年8月，中国人民解放军解放福州。福州市军事管制委员会派陈啸高进班工作，组织编演一批剿匪反霸的剧目，继而上演林飞创作的现代戏《白玉兰》及移植的现代戏《血泪仇》等，对闽剧影响很大。1950年，又陆续上演林飞编剧的《玉面狐》、《金钵记》、《田螺姑娘》、《哪吒闹海》、《采菱女》、《城下夫妻》、《白鹤寨》等，很受欢迎。1951年，改为共和班。1953年，改为民间职业剧团。1958年，并入福州市闽剧院。

新赛乐　闽剧戏班。民国元年（1912）前后，乐春台班濒于解散，旧赛乐班主邵亨友乃从各儒林班招聘艺员，并聘请乐春台班主郑三妹及该班部分艺员，组建新赛乐，由郑三妹掌班。曾先后聘请京班师傅如意师，穿头戏（木偶戏）师傅玉河师、明全师及武功师傅林月宝等为教师。班址设在仓前山梅坞顶野猪弄。

该班初建时只演小戏，后聘陈元师、大仁师为编剧，并聘乐春台班的郑彬官（绰号癞头四，擅小生、老生和三花）、郑二妹（擅花面和武生）及高峰台班的陈瑞官（老生）、谢惠官（三

花）等入班，开始上演大戏和武戏，戏班由此兴旺。全班艺员和学徒共三十多人，艺名一律用“官”字。主要艺员有江天官（绰号老瓜，擅老旦和丑旦）、郑连官（擅花旦和贴旦）、陈汉官（花旦）、郑恭官（擅小生、青衣和武旦）、赵春官（别名赵春亭，武生）、潘昌官（武三花）、王宝官（三花）、徐福官（花面、武生）、郭彬官（擅小生、三花和老生）、陈瑞官（老生）、刘惠官（三花）等。还有第二辈艺员如王妹官（武生）、王弟官（花面、武生）、曾元官（小名元藩，花旦）、林贞官（又名贞藩，花旦、青衣）、吴普官（武三花，又名春普，绰号橄榄咸）等。戏班如遇对台，先将台顶竹篷拆开，吴普官在十三张桌上提劲、小翻，从高空翔鹤坠地，恰似空中飞人。

民国九年前后，戏班演出较有名的剧目有《金钿玉锁仔》、《秦雪梅教子》、《灵芝草》、《齐妇含冤》、《燕梦兰》、《陈杏元出塞》、《红裙记》、《五子哭墓》、《三赶鲍春亭》等，并从天蟾京班移植演出时装戏《王亚银》、《采茶奇案》等。民国十一年，应上海海军界官员（大部分为福州人）之聘，到上海昌舞台戏院演出一个月，演出的剧目有《紫玉钗》、《金指甲》、《灵芝草》、《铁笼山》、《白探花》及《阎瑞生》等。因《阎瑞生》是上海时事剧，“白探花”是上海花园古迹，故特选演出。民国十三年，招聘京班武生陈春利和旧赛乐武生陈春轩入班，应聘前往台湾演出。上演的剧目有《沈万山》、《狸猫换太子》、《封神榜》、《火烧碧云宫》等。演出《火烧碧云宫》时，装置机关布景，其中一场火幕，连烧三座宫苑，观众误为舞台失火。戏班在台南、台北、彰化、基隆、高雄等地演出，场场满座。台湾总督府曾派员请林贞官、张水官、石祥官、小来宝到总督府唱戏，林贞官的《紫玉钗》全本、小来宝的京剧《诸葛亮空城计》，深受好评。民国十六年，戏班应华侨之聘前往新加坡演出，先在小坡同乐园戏园演出《铁公鸡》及连台戏《包公案》、《封神榜》等。后到槟榔屿、安顺、吉隆坡、新台湾及印尼泗水、三宝垄等地演出。三年后，戏班回到小坡，由于老板只发半薪，有的艺员离班而去，有的就留在新加坡。民国十八年，戏班回福州，但阵容不齐，难以演出，乃将牌照交付旧赛乐。第二年正式停业。

金和兴班　　高甲戏戏班。民国元年（1912），南安县溪东村李阿南、营前村洪臭秦、岑兜村洪大排、郭前村郑文语等合股组班。四人同任班主，但都兼扮角色，俗谓“凑角老戏”。戏班在新加坡设立固定戏馆。戏班主要艺员有郑文语（绰号红毛语），是高甲戏著名红北兼武老生，擅演关羽，有“真帝爷”之称。在新加坡、马来西亚时，曾为福庆兴、福美兴等高甲戏戏班培养出董义芳、施仔俊等有名的艺人。胡玉兰是高甲戏最早的女旦，她既演花旦、武旦、苦旦，亦演文武小生、男女丑等，海外华侨称她为“真貂蝉”、“活子龙”、“赛穆桂英”，又有“巾帼英雄”、“女中丈夫”之誉。洪允师是有名丑脚和科班师傅，曾在福荣兴和建成兴班教戏。陈清河是有名的武小生兼旦行，曾饰演《凤仪亭》中的吕布，《献苦肉计》中的周瑜，《长坂坡》中的赵云，《伐子都》中的子都，《挑滑车》中的高宠，《小商河》中的杨再兴，《陈三五娘.小闷》中的黄五娘等。此外，还有三花林大串（艺名林宝山），老生吴亦夫，小生李仔耍、李凡等。教戏师傅有李[illegible]、吴龙凤，当时年均七十多岁，还能饰演黄忠等角色，在

新加坡和马来西亚时还经常为新班培训艺人。特技师傅洪猴京，在新加坡、马来西亚时曾与大福兴班对台，但在表演特技“钻火城”时，不幸被火烧死。

该班演出较有影响的剧目还有《水淹七军》、《失高宠》、《孟姜女送寒衣》、《杀郑恩》、《三气周瑜》、《华容道》、《走麦城》、《困土山》、《过五关》、《玉泉山》、《过昭关》等，在南洋名噪一时。

民国二十三年，该班解散。是时，南安县岑兜村高甲戏师傅洪万泳，带新福顺班往新加坡、马来西亚、印度尼西亚等国演出。一年后，他离班定居新加坡任班主，曾收集金和兴班的艺员，重组金和兴班。二十世纪二十年代，他带戏班到菲律宾演出，影响也很大。至四十年代，日军侵占南洋群岛，洪万泳被日军汽车撞死，戏班解散。

三赛乐　闽剧戏班。民国二年(1913)十一月，福建镇守使(后改督军)李厚基，为福州籍官员看戏，拟建闽班，经旧赛乐班主邵亨友撮合，由徽班三连福班主林祥云(闽侯尚干人)出面组班三赛乐。戏班由林祥云和林培彬等凑集三股，合成“三股三”。初建时戏班成员少，只有教曲师傅林承述及其徒弟翁依豹、黄奇惠，继又招收张歌惠、谢亿涛、施刘海为徒弟，故只以伬唱形式演出。以后戏班聘请大春台班武生如如，花旦陈锦澄，花面强务夏、陈万春和乐春台班鼓板师林曾佛，大锣叶开发(即和尚师)，老生陈天宝，青衣陈瑞香，小生张江水，三花林歇仁、邹玉霖、柯依铨，武生石松官，花旦杨森官，老生石寿官等，还有赛天然班老旦陈金湘，花面杨春甫及达云霄班老生银官，江湖班四八师师徒余道奇等四人入班，并特聘徽班三庆班武三花林国宝教授武功。从此，开始演出折戏，剧目有《状元拜塔》、《紫玉钗》、《打铁铜》、《女运骸》、《苏百万讨亲》、《红裙记》等。张歌惠在《打铁铜》、《郑元和》、《贩马记》、《刁刘氏》中扮演柳桂英、李亚仙、李桂枝、刘氏女等，被誉为戏班的第一花旦。

民国八年后，戏班又招收一批学徒，经培训成名的有花旦方亿醉，青衣吕亿红，小生施亿奎，三花张亿伍等。该班阵容较强，成为福州一等班，可以进官场演戏。是时徽班巳逐渐衰落，有名望的师傅，如老宝师、杀狗师、喜宝师等，均加入三赛乐，教授《铁笼山》、《回营打围》、《断桥》、《封王拜寿》、《长生乐》等昆曲剧目。此后，演出本戏都插上几段京调，戏牌也标榜“京闽合唱”，故有“啰啰换平讲，有话没处讲”的俗谚。每逢督军衙门和省长公署喜庆或寿诞，闽班三赛乐和徽班大吉升都参加演出，但督军李厚基和北方官员看大吉升，省长萨镇冰及清末武状元黄培松，海军界蓝桂北、萨福筹、刘冠雄、刘冠南、林寿国等，以及福州知名人士则看三赛乐。

民国十年，粤军许崇智入闽，调三赛乐在东街三山座戏园演出。因该部多系北方人，要看京剧，乃请庆云天班客串，由傅亿侬挂衣一天，演出《空城计》、《黄金台》。傅亿侬色艺俱佳，班主遂用高价将其转入三赛乐。戏班还聘李发魁师傅对傅亿侬精心培养，后来傅亿侬扮演的王昭君、刘香女、陈翠娥、李三娘、苏三、华岳三娘等，无不维妙维肖。民国十二年，戏班应上海福州同乡会之聘，在上海大舞台演出月余，演出的剧目有《珍珠塔》、《刘知远》

和时装戏《养媳恨》等。《养媳恨》由严天铎编剧，剧中痛斥军阀与日本军国主义的罪恶，激发了上海广大观众的义愤。演出期间，还加演京剧《空城计》、《黄金台》，由傅亿依扮演诸葛亮和田单。他是满族人，地道京腔，发音宏亮，音韵柔美，博得好评。上海海军界刘冠南特邀傅亿依在上孟渊饭店唱《苏三起解》和《薛仁贵》。民国十四年，台湾嘉义市洋服店老板林依三（永泰县人，外号永福三），以中华会馆名义，聘三赛乐赴台湾演出。戏班先后在基隆、台北、台南、斗六、斗南、彰化、新竹、嘉义、宜兰、竹东等地公演，演出的剧目有《薛仁贵》、《三祭铁坵坟》、《岳飞传》、《刘香女游十殿》、《一文钱》、《贩马记》、《包公升天》、《郑元和》等。并由特聘武生陈春轩及武生兼花面、三花周成章加演《八蜡庙》、《独木关》、《火烧连营》、《金雁桥》、《溪皇庄》、《水淹七军》、《两老取东川》、《嘉兴府》等武戏。由于阵容齐整，机关布景奇巧，服装鲜艳，得到了台湾观众称赞。后因班主和艺员发生工资纠纷，在台湾公演八个月就提前返福州。

民国十八年，原善传奇科班青衣陈芝卿，曾在《翁正春》"马前休妻"一出中改扮小生，唱做俱佳，崭露头角，故戏班聘其入班为小生。民国二十四年，善传奇停演，三赛乐乃以每日十元（银圆）的戏金聘请林芝芳客串。这时戏班分别由张江水、谢亿涛、薛亿银、陈芝卿、黄奇惠、陈金湘、林芝芳等演出以清朝四大奇案之一为题材编写的《梁天来》，此外还有《红裙记》、《凤仪亭》、《黄金案》等剧目，卖座很好，戏班声誉大振。当时剧商公会规定，拉聘艺员出班者罚款五百元。三赛乐为聘林芝芳，情愿接受罚款。这时，三赛乐除林芝芳外，还拥有张江水、黄奇惠、李铭玉、陈金湘、谢亿涛、陈芝卿等名角，成为福州剧坛的名班，戏价也提高了。

民国二十六年，抗日战争爆发，戏景萧条，戏班按收入多寡劳资分成，艺员生活艰苦。民国三十一年，张江水、黄奇惠、薛亿银、林爱依等前往福清搭班；林芝芳、李铭玉、陈芝卿也离班参加众星剧社。其余艺员向班主租用三赛乐班名演出，自谋生计，实行民主管理，改名三赛乐共和班，或叫自强三赛乐，主要艺员有刘小琴、李小白、董小狐等。演出的剧目有《沉香秘书楼》、《天豹图》、《清云寺》等。戏班坚持至福州解放。

1953年，戏班改为三赛乐闽剧团。1956年改为地方国营闽剧团。1958年10月，与其他闽剧团整编为福州市闽剧院一至四团，部分人员支援三明市闽剧团。

善传奇　闽剧戏班。前身系科班善传奇儒林班。民国二年（1913），由莆田人阿渠、阿福兄弟组班，聘请原徽班三庆班吴善宝、陈佑榕为教师，招收学徒三十人，进行系统的基本功训练和表演艺术教学，学徒以"传"字取艺名。民国六年，科班期满，正式转为善传奇闽班，并特聘严天铎为常年编剧。戏班由郑奕奏主演的剧目有《梅玉配》、《杜十娘》、《碧玉串》（即《姑伴嫂眠》）、《黛玉葬花》、《晴雯补裘》、《黛玉焚稿》、《孟姜女》及时装戏《新茶花》、《孤儿血》等，红极一时，名声大振，戏班并列入上等班。但不久，郑奕奏离班读书，小生关长胜亦因故离班，戏班大受影响，班主辞班不干，继由经理张友梅，教师陈佑榕，乐师杨五

妹，编剧叶邦香、长月师（主管业务）、石美圭等为股东，组成“五部堂”老板，管理戏班。同时吸收新艺员，聘请陈芝卿、张玉廷、江韵琴等进班，演出《五凤吟》、《孟丽君》等剧目。民国十七年，林芝芳加入，主演《嘉桂岭》、《橄榄记》、《窦氏女》、《王巧儿》、《妙善哀史》等剧目，演出时使用机关布景，戏班重振。

抗日战争爆发，戏景衰微，班主宣告停业。艺员自推负责人，组成共和班，辗转于沙县、将乐以及建瓯、顺昌、建阳等地演出。民国二十七年在沙县演出，为编演新剧目的需要，戏班吸收女艺员吴奕西、招惠、细媄、瞻惠等四人入班。在各地演出时，经常受官吏、军警的欺压。民国二十九年在将乐演出，县政府秘书由于欺诈不遂，竟命保长带人到戏场捣乱，驱散观众，砸破票房汽灯。艺员们忍无可忍，亦还手殴打保长。当晚县政府秘书派保安队包围戏场，鸣枪驱散观众，声言“打死一个福州人，赏五百元”。这些保安队冲入后台打人，撕毁服装布景，并勒令戏班次日离开将乐。民国三十年，该班在建瓯，国民党福建省“剿匪”指挥部不准演出。后以国民党第四十六补训处为筹建中山堂的名义，方准公演，他们却从中敲诈三分之一的收入。当晚，国民党三十三军接兵排强看白戏，结果双方发生冲突，补训处一个连长开枪打死接兵排的一名班长，事态扩大，被迫停演。该班几经波折，终于解散。

民国三十四年，文武生晋响亭、花旦潘逸铮等，劝说奕喜班班主陈奕喜与善传奇合并，沿用善传奇班名，充实股东，戏班得以维持至福州解放。1950年，经劳资双方协商，取消资方，成立业务委员会，改为集体所有制。1953年，改为福州市善传奇闽剧团，由林可清任团长，林超平任副团长。前后上演了《九件衣》、《一世一称娘》、《好女儿》、《铁孩儿》、《无双女》、《白蛇传》、《孟丽君》、《甘国宝》、《双玉蝉》、《原形毕露》等剧目。1954年，排演《鸳鸯汤桶记》（见右图）参加福州市第一届戏曲会演，获演出奖和导演奖；《荆花乐》的主演林可清获演员一等奖，周淑英获演员二等奖。1956年，排演《少林寺》（第一本），参加福州市第二届戏曲会演，获演出奖。1958年，剧团改编，并入福州闽剧院下属各团。



庆乐然　闽剧戏班。前身系清末民间牵草索班，后发展成儒林班。民国四年（1915）左右，班主黄乌鞋筹资改建为闽班。戏馆设在福州夏醴泉（今福州上杭路）陶陶居茶室内，后迁至达道路十四桥。建班初期，主要艺员有花旦黄逸陆、文武生曾依潘、小生黄秀清、青衣陈增仁、老旦朱伯春、三花矮仔、武三花林务夏、小生杨冒官等。演出的剧目有《伍老与周良显》（《闹灯会》）、《周敦昌洗腿》、《三锏倒铜旗》、《韩信拜帅》、《红莲教》、《白纸马》、《龙凤金耳扒》、《兰儿泪》、《汉光武》（《斩经堂》）、《岳丽枝》及时装戏《浪子魂》、《白茶花》等。

民国九年端午节，该班在连江县天后宫广场搭台演出《打花鼓》，由花旦黄逸陆、小生曾依潘主演。在"闹庙花鼓"一场，运用闽剧表演程式，深受欢迎，一日连演三场，故有"一日三花鼓"之传。因黄逸陆、曾依潘是连江马鼻村和坑元村人，观众中曾流传"坑元生马鼻旦，没锣没鼓真好看"。从此戏班声价日高，已列入二等班。

二十世纪三十年代初，曾依潘离庆乐然班到福清搭班。抗日战争前夕，青衣筱景生、花旦兼小生筱景祥、小生黄秀清也相继离班。从此戏班日趋衰落。民国三十年，该班在闽侯洋里、大湖一带演出，因日本侵略军占领福州，遂辗转闽东演出。不久，主要艺员郑鸣凤、林务夏等相继离去，该班阵容削弱，维持艰难。后由陈其春、黄福官等十八人联合资助，戏班渡过难关。民国三十五年，该班复聘曾依潘，又聘青衣王幼玉(女)、花旦潘宝英(女)、三花方土俤、老生黄增官等入班，阵容大为改观。尤其男女艺员同台演出，深受观众欢迎。从此，该班一直在闽东连续演出，直至福州解放。

1949年8月，庆乐然班在罗源演出，喜庆解放。1951年初，中国共产党罗源县委员会宣传部派人到该班开展戏改。为配合土地改革及镇压反革命运动，排演《镇压反革命》、《枪毙孙亨梧》、《阎王进京》、《三打祝家庄》等新戏。同年，庆祝国庆时，与同心剧社合并成立罗源县人民闽剧团。

福美兴班　　高甲戏戏班。民国四年(1915)，班主洪文雅与村人订立合同，收买戏童十多人，聘请洪维吾任戏师傅，经过四个月启蒙培训，即带到海外实习演出，边演边教，三年期满后，带回交还家长，自由搭班。洪文雅正式招聘艺员组班，班址设在南安县石井岑兜村。民国四至七年，福美兴班先后到新加坡、觅腊甲(马六甲)、槟榔屿等大小埠头演出，渐有声名。主要艺员有老生李清土(艺名李雪楼)，武旦兼武小生陈清河，花旦兼武旦、苦旦洪廷根(艺名宝兰芬)等。还有二花兼丑脚李皮淡(绰号青皮淡)，戏路甚宽，除应工脚色外，其他行当也能应工。他尤长毯子功，武打功力甚厚，还能多种特技，如"吞火"、"吐火"、"栽人头"、"吊辫子"等。苦旦杨母锻，当过科班师傅，除教戏外，还会司鼓编剧。民国十六年他曾编写《三娘教子》一剧演出。大花施仔俊(绰号赛飞熊)，除擅演本行大花外，二花、三花亦能应工。大花洪道成，能自编自演，曾编演《上海案》一剧，在新加坡颇受欢迎。此外还有小生李仔要及李开成、李水等、李仔镇等，演艺亦佳。

该班常在海外演出，较有影响的剧目有《两国王》、《失高宠》、《黄盖献苦肉计》、《孔明献西城》、《王允献貂蝉》、《孟姜女送寒衣》、《林大卖妻》、《绞庞妃》、《满春园》等。

民国八年，戏班解散。民国十三年，原戏班艺人李水等另组新班，但仍沿用福美兴班名。班址设在南安县洵江村。民国十七年，戏班又解散。至民国二十一年，李水等将戏班行头卖给同安县莲前村，但艺员仍为南安人，如郑文语、李老全、张水神、李仔要、吴本等。班名仍用福美兴，直至1949年始解散。

霓生社　　歌仔戏戏班。民国五年(1916)，班主[illegible]水生在台湾省台北市组建。建班

初期，行当脚色、乐队场面及演出设备，都比较简陋。以后经过十年时间，从京剧、乱弹、高甲戏等剧种吸收剧目和表演艺术，戏班才渐趋完善。原先只演民间故事戏，以后逐渐发展到能演宫廷戏、公案戏和武戏。在行当脚色和表演程式方面，主要吸收京剧；在乐队场面方面，除原来的壳子弦、大广弦、台湾笛、月琴等四大件外，还增加了鸭母笛、洞箫、苏笛、大小唢呐、南北三弦、京胡、二胡等。打击乐及锣鼓经也主要吸收京剧。因此音乐较丰富，唱腔艺术也有显著提高。此外，还从京剧吸收脸谱化妆、服装、道具和福州闽剧的布景，使戏班舞台演出渐具规模。

民国十八年初，厦门龙山戏院聘请霓生社到厦门公演。这时戏班有七十多人，行当齐全，设备完善，服装布景华丽，艺术水平较高。主鼓乌根，主弦天赐，主要艺员有月中娥、天然曲、青春好、冲霄凤、勤有功、貌师等，都是当时歌仔戏的名手、名角。演出的剧目有《山伯英台》、《陈三五娘》、《孟姜女》、《孟丽君》等。月中娥的唱腔，如"清板"、"叠字"、"低吟腔"等，对歌仔戏的唱腔有创造性的发展，深受同行推崇和观众喜爱。

民国十九年，戏班回台湾，艺员貌师、勤有功等人留在龙溪一带传艺，推动了内地歌仔戏的发展。名角许茂生（即周德根）、姚九婴等都是他们的艺徒。民国二十一年，该班第二次来厦门演出。次年又到新加坡公演。民国二十六年，第三次来厦门在鼓浪屿演出。抗日战争爆发后，被迫解散。

永丰堂　　闽南四平戏戏班。平和县福田村陈昭善，自幼喜爱四平戏，乃于民国七年（1918），变卖田产办戏班，定名永丰堂。陈昭善自任班主，班址设在平和县九峰福田村永锡堂祠堂。戏班主要艺人有花旦兼武旦曾宪乙、旦脚阿豆、武生阿通等。曾宪乙色艺俱佳，他的表演细腻，唱腔优美，观众昵称为乙仔旦。戏班曾到诏安、云霄、漳浦以及广东饶平等地演出。每到一地，若无乙仔旦登场，就得扣三成戏金。戏班经常上演的主要剧目有《观音挑火》、《铁镜记》、《郭子仪拜寿》、《樊梨花》、《贵妃醉酒》等。民国十年戏班解散。

留洋班　　平讲戏戏班。民国七年（1918），由福安县留洋人认股集资建班，故称留洋班。该班系农闲时凑集艺人演出，俗称短班。全班有三十多人，班主王成顺，聘请屏南县万盛班老艺人韩万生任启蒙师傅。戏师傅韩万生兼通平讲、乱弹，戏路较广，前后台均由他教练。主要艺员有小生王钟南、王禄兼，老生王安庆，小旦王允明、王庆森，大花王征茂，二花王德昌，三花王宋周等，均为留洋村子弟。戏班以丑、旦戏见长。唱腔主要唱平讲，杂以乱弹，并融合民间评话曲调，念土官话夹白字，丑脚则说福安土话，形成别具一格的福安平讲戏。演出的剧目主要有《贺太平》、《金宝炉》、《三英雄》、《绣鸳鸯》、《赠宝塔》、《玉麒麟》、《玉宝带》、《赠宝炉》、《赠金钗》、《三官堂》、《清风亭》、《凤仪亭》、《双子会》、《下河东》、《掌鞋记》、《采桑》等。

该班每年除在本村演出外，还经常出村演出六七个月，主要在福安、霞浦、宁德、寿宁、周宁等县农村及城镇演出。因表演通俗易懂，加上票价低廉，曾与乱弹腔戏班相抗衡，

在群众中颇有影响。后期由于社会不景气，艺员年老色衰，服装行头陈旧，该班逐渐衰落。至民国二十六年，抗日战争爆发，戏班解散。

新共和　莆仙戏戏班。民国八年(1919)，清末维新派自立会会员张云石、余醒，在莆田县白沙乡招收一批学徒建班，并亲任班主。戏班主要艺员有旦脚戴红朝、生脚戴六猴、老旦郑燕、贴生郑国梁、靓妆梁应九等。戏班聘老旦焕，生仔和、靓妆铿任启蒙教师，欧十八(即鼓头汉)任鼓手。演出的剧目有《状元换妻子》、《甘露寺》、《莲花庵》等，颇受欢迎。民国十六年，余醒在上海被京戏所倾倒，回莆田后，重金聘请福州瑞林师、粉桃花，排演京戏《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《红梅阁》、《阴阳河》、《田氏劈棺》和连台本戏《三国》，开了莆仙戏演唱外来声腔之先声。

该班主要艺员戴红朝，擅演青衣、花旦，在《莲花庵》"庵堂相会"一场的表演，其凄楚哀怨、声泪俱下的大段道白，使剧场寂静无声。在《武松杀西门庆》中，他扮演潘金莲，轻佻狂荡，媚态万千，但不渲染色情。老旦郑燕戏路宽，除老旦外，靓妆、末、丑、老生，皆扮演得很出色。他扮演的关羽，架式、唱做、形神，深为观众赞赏。生脚戴六猴，扮相英俊，唱腔甜润，演技精湛。他扮演的吕布、马超、罗通、武松，性格不类型化，即使扮演马伕，也会使观众喝彩连声。此外，贴生郑国梁扮演的周仓、包兴，靓妆梁应九扮演的张飞，也各有高招。戏班除艺员优秀、剧目精彩外，服装、道具、舞台装置、化妆及武功，都仿照京剧样式，曾使观众耳目一新。

民国二十七年，张云石、余醒年迈，精力不济，管理不周，把戏班承包给仙游人严其昌。他任海军连长，有一定势力，接手之后，整顿戏班，充实了吴钱铿、陈金榜、清泉、打锣旦等一批艺员，并聘闽剧师傅关元新、刘品官、依发、乌生担任导演和艺员，移植演出闽剧剧目《九曲桥》、《吕四娘刺帝》、《张文祥刺马》、《花蝴蝶》以及时装戏《白先生》、《麒麟寨》等，在莆田、仙游一带，很受欢迎。

民国三十七年，戴红朝、郑燕病逝，戴六猴弃艺回家担任保长，郑国梁参加闽中人民游击队，戏班濒于解散。中华人民共和国建立后，戏班艺人大多参加莆田县典型剧团(后改为莆田县实验剧团)。

吕宋班　高甲戏戏班。民国八年(1919)，旅居菲律宾侨团丝竹尚义社成员吴仔居(晋江县人)，回国聘请闽南高甲戏艺人、乐队兼业务四十多人，组成吕宋班，吴仔居自任班主。艺员都剪去长辫，换上西装，由厦门乘轮船直达菲律宾首府马尼拉，上演于亚笼什福大舞台。戏班每日张贴海报，夜场演四小时，星期日和节日另加日场。戏服、道具皆由华侨南音社供给。艺员工资分为数等，最高每月九十元(菲律宾币，下同)，最低七十元。

民国初，高甲戏尚无女艺人，吴仔居与秘书其闽伯根据脚色演技特长，将扮女角的男艺员艺名改为女名，如洪红玉、一段香、月中桂、雪中梅等。

海外华侨都爱看联台演出，因此特聘台湾小梨园双珠凤班同吕宋班联台。经协议，两班

同演《辕门斩子》，吕宋班武旦一段香（李水阁）扮穆桂英，司鼓洪维吾；双珠凤班由宛如玉扮穆桂英。吕宋班一段香终于获胜，得奖金三百六十元。吕宋班为振奋民族志气，曾在菲律宾两次同外国人比赛摔跤，结果均获胜，两名艺员分别获奖金五十元，华侨观众掌声不绝。

吕宋班在菲律宾演出期间，深受观众欢迎，由原订演四个月延至十三个月，共演四百多场。上演的剧目按历史故事题材为序，上自《盘古开天》，下至《袁世凯》等大小剧目数百个。戏班于民国十年（1921）载誉回国。

吕宋班原系华侨班主吴仔居用高薪从闽南高甲戏金成兴、福和兴、福成兴、双溪兴、福庆成等班的名艺人组成的。戏班回国后，因班主留居菲律宾，所有艺员各回原班，吕宋班于是解散。

双珠凤　歌仔戏戏班。原为小梨园戏班。民国九年（1920），班主曾深从台湾收买小梨园艺员七人回厦门建班，因艺员中有大珠、小珠和金凤、春凤，故班名取为双珠凤。班主曾深，台湾人，在厦门经营水果行，经常来往于台湾、厦门之间。戏班建立后，班址设在厦门土崎。同年七月普渡，戏班在土崎开台，演出小梨园剧目，日场《大补瓮》，夜场《雪梅教子》。建班初期，多为迎神赛会露天演出，颇受观众欢迎。

民国十三年，该班到印度尼西亚小吕宋演出，全班三十多人，因有高甲戏艺人随行，除演出小梨园剧目外，也上演高甲戏剧目。如《赵匡胤》、《狸猫换太子》等。翌年，又到泗水演出。从泗水回厦门后，戏景不佳，在同新女班唱对台戏时，又输给对手。这时歌仔戏已风行台湾及东南亚各国华侨聚居地，班主决定改弦更张，以高薪聘请台湾歌仔戏师傅戴水得（又名矮仔宝）来厦门传授歌仔戏，并增聘歌仔戏艺人，戏班发展到五十多人。从此，双珠凤班成为闽南第一个歌仔戏班。演出的第一个歌仔戏剧目是《山伯英台》，在厦门鼓浪屿戏园演出，风靡一时。于是泉州、同安、海澄等地，纷纷来厦门聘请戏班到内地演出。到内地演出后，影响更大。同安县锦宅村（今属龙海县）在其影响下，也组织了歌仔戏业余戏班，演出《山伯英台》。

民国十七年，双珠凤到新加坡演出，场场满座，还应聘到陈嘉庚、胡文虎公馆演唱。民国二十六年，抗日战争爆发，台籍艺人被迫回台湾，戏班解散。

新女班　歌仔戏戏班。原为小梨园戏班。民国十年（1921），同安人陈朝（又名目朝）收买一批女童，在厦门从事南曲清唱。翌年，陈朝再雇聘一批艺员，组成小梨园戏班。因艺员全是女性，故取名新女班。班址在厦门阿仔墘（念qiǎn，闽南方言，沟水傍街干地）。陈朝对戏班实行家长式管理，对买来的女童都要随班主或其女婿改姓陈或姓王，并按辈分大小排行。艺员婚姻由班主作主，并以嫁娶手段控制。女艺员住在四楼，不得随便下楼，不准单独外出，也不准外人来访，平常只有教戏师傅才能上她们的楼房。

新女班原是清唱南曲，组班后经小梨园师傅蔡尤本等人教授，每次演出颇受欢迎。演出的剧目有《大补瓮》、《雪梅教子》等。民国十四年，戏班到新加坡演出，载誉而归。翌年，

戏班在厦门与改唱歌仔戏的双珠凤对台，结果小梨园不受欢迎，于是也改唱歌仔戏。民国二十年，戏班再次出国到菲律宾演出，当地影剧业老板为保护自身利益，串通官府，以入境手续不全为借口，不准戏班上岸，滞留一周后，被迫返厦门。次年，戏班乃改道岘港、巫来酋、新加坡等地演出，历时两年多，终因收入不佳，只以唱堂会、跳加官等形式集资回国。启程时，主要艺员小旦王莲香逃离戏班，小旦陈竹玉、陈素如跳海自杀，戏班元气大伤。回厦门后，无法维持。不久，抗日战争爆发，戏班解散。

福庆成班　高甲戏戏班。民国十年(1921)，由高甲戏艺人洪金乞在晋江县龙湖乡杭边村组建科班。三年后，科班结业，成立戏班，洪金乞亲任掌班，实行共和班制。主要艺员除洪金乞兼演文武旦外，还拥有一批声艺兼优的知名艺人。其中有号为“闽南第一丑”的柯贤溪，“下山虎”大花施仔俊，“赛春雷”二花吴远宋，“来仔旦”花旦林秀来，“驾云行”武丑洪加走等。还有小生萧迪蘋、武旦洪秀月、大花吴大臭、武生黄河成等，都是高甲戏的佼佼者。该班阵容壮观，被誉为“虎班”。因在闽南享有声名，人们俗称“洪金乞的高甲”。

该班常演的剧目有《斩郑恩》、《收水母》、《两国王》、《取金刀》、《大金桥》、《纸马记》、《老军点将》、《赵美容充军》、《郑恩闹房》及连台本戏《岳飞》、《薛刚反唐》、《万花楼》等一百多个。

该班常年活动在晋江、南安、惠安、同安、厦门、金门等县，每年平均演出近三百场，最高达三百六十二场。民国十三年，戏班受菲律宾桑林社华侨团体的邀请，由洪金乞率主要艺人柯贤溪、吴远宋、洪加走、黄仔卓等人，到菲律宾演出两年多，演出数百场，场场爆满，轰动南洋。民国十六年戏班载誉回国。自此以后，一直在闽南各地演出，时盛时衰，直到中华人民共和国建立。

1950年，该班演出《虎符》，参加泉州市戏曲会演，深受好评。同年，泉州市及晋江县相继成立专业剧团。泉州市大众剧团，吴远宋任团长；晋江县民间剧团，柯贤溪任团长。福庆成班的艺人分别在两个剧团中担任艺术骨干，戏班至此解散。

福金升班　高甲戏戏班。民国十一年(1922)，由晋江县东石萧下村村民萧迪仁、萧前满、李钉等合股投资兴办，班主萧迪仁。后来改为合股者轮换担任班主，每轮四个月。班址设在晋江县东石萧下村。

戏班招收本村及邻乡青少年为学徒，聘请南安岑兜艺人洪维吾为师傅，学艺期定三年四个月。艺徒期满出班后，正式搭班演出。艺员均以评分抽成分配工资，按演出收入除提取股分留成外，剩余部分按艺员评分等级分配。

戏班以演武戏见长，因善于吸收京剧的武打技艺，在舞台上要真刀真枪，因此在晋江一带颇有声名。常演的剧目有《三国》、《岳飞》等连台本戏及《三门街》、《狸猫换太子》、《铁公鸡》、《弓鞋记》等。主要艺员有武旦萧迪蘋、武二花萧迪吉、大花萧迪秋、小生黄秀郎等。戏班常年活动于晋江、南安、同安等县。二十世纪四十年代，晋江县乡村盛行对台戏，

福金升一个月曾演出二十台日夜场对台戏。民国三十四年秋，在晋江县永宁与南安县大福班连续数日对台演出《粉妆楼》、《九龙杯》。以后戏班在闽南各地演出，一直到中华人民共和国建立。1950年，各戏班重新组合成立专业剧团，戏班至此解散。

新福祥　祁剧戏班。民国十一年(1922)，班主龙明信带领其妻女组成的家班新福祥，由湖南祁阳经江西入闽，并扎根于宁化，长期在赣南、闽西一带演出。戏班由龙明信任班主，全班有四十多人，原系湖南祁阳子弟，后吸收江西、宁化等地的艺员参加，全盛期多至六十多人。该班行当齐全，名角济济。如武生刘祥寿，擅武功，能作飞檐攀柱的绝技表演。花脸龙明信，兼长旦、末、丑。还有后起之秀，如龙明信之女、花旦龙忠凤、龙忠秀，文武小生雷必禄，老生伍忠椿，花脸吴自理等，都是较有名气的艺员。

该班经常上演的剧目，本戏有五十多个，折子戏有二十多个。如《天门阵》、《龙凤配》、《二度梅》、《红绫袄》、《开基图》、《狮子楼》等，都是很受观众欢迎的剧目。

民国二十四年，龙明信在连城病故，由长女龙忠凤接任班主。民国二十七年三月间，戏班至石城丰山演出途中，因水涨桥塌，龙忠凤与老母及妹忠秀落水罹难，元气大伤。此后，虽由谭祥富接管，但因管理不善，名角纷纷离班。至民国三十六年春，戏班解散。

大福兴班　高甲戏戏班。民国十三年(1924)，班主洪仔坝与洪辉冷合股组班，班址设在南安县营前村。戏班按高甲戏规制，先开设戏馆班(科班)，聘请科班师傅杨母锻、李大元(艺名李万春)、陈金锁和蔡文树等来班教戏，还请高甲戏艺人洪玻璃帮教。三年后，戏馆班艺徒期满开棚，征得艺徒家长同意，由班主和师傅杨母锻、李大元、洪玻璃等，将戏班带往海外演出。至民国十九年，戏班先后到新加坡、马来西亚、印度尼西亚等国演出，曾名扬南洋，获得不少奖金、奖旗。艺员陈子良在《取长沙》、《困土山》、《玉泉山》、《玉马湖》等剧目中饰关羽，很受欢迎。他还在《铁弓缘》、《妗婆打》、《大跑车》中演女丑，也很有影响。小生洪印培在《回荆州》中饰赵云、《玉泉山》中饰吕蒙、《施公案》中饰黄天霸，都获得较好的声誉。苦旦伍连不但唱做俱佳，而且还能编剧，曾自编自演《现世报》等剧，也取得很好效果。此外，老生洪水钩、老生兼男丑洪火木、旦脚陈天德、女丑伍昭等，在表演上亦各具特色。民国十四年，戏班在新加坡演出时，适逢英国女王及王子视察，戏班应华侨领袖陈嘉庚之邀，参加迎接，并在踩街时清唱南音，影响很大。

民国十九年，戏班回国。由于内部分歧，分为旧大福班与新大福班。新班班址在南安仙景村，班主洪辉冷；旧班班址仍在南安营前村，班主洪火木。旧大福班除原有留班艺员外，又吸收丑脚许仰川、武生陈清河、小生陈仔清、老生许天赐、花旦洪仔定等入班。在二十世纪四十年代闽南高甲戏鼎盛时期，旧大福班被列为“五虎班”之一，直至1949年才解散。

金福兴班　高甲戏戏班。民国十三年(1924)，创建于晋江县内坑山头村，俗称山头班。班主姚庆宗，绰号山头宗，十岁入南安朴兜高甲戏科班学戏，二十岁已成为文武小生、花旦、女丑多面脚色的艺人。其小生戏有《请梨花》中的薛丁山，《失家眷》中的马超，《黄鹤

楼》中的赵云；苦旦戏有《瓦窑答》中的王宝钏；女丑戏有《孟日红》中的管家婆等，皆名噪一时。姚庆宗与陈日合组金福兴班，自任班主。戏班主要艺员有文北（净）吕泼，擅演正反面花脸，如《瓦窑答》中的王允，《卖厚烟》中的曹虎，《薛蛟充军》中的张槐，《寇准摘印》中的潘美，《斩黄袍》中的郑恩，《困河东》中的欧阳羡等，表演时形神酷肖，活灵活现，尤其是他的眼神及声调的运用能尽其妙。在草台对台演出时，他的一声叫介，对台那边的观众立即被吸引过来。当时有“谁云生旦能迷人，还有大花堪醉客”的传说。还有男旦李双声，在《瓦窑答》中饰王宝钏，《翠屏山》中饰杨雄妻，《打金枝》中饰公主等，演技出色，人皆误认为女旦。武小生兼鼓师李金边，擅演薛丁山、周瑜等。此外，还有文武生李火船、老生徐富、丑脚陈珍等，皆一时之佼佼者。因此，金福兴班在泉州、晋江、南安一带，蜚声多年，各地每逢节日或婚丧喜庆，皆以能请到金福兴班为荣。

民国十六年，姚庆宗将戏班交其兄姚庆彩掌理，他又招收十岁以下的艺童十多人，设班教习，建立新福兴班，又称山头宗孩子班。曾培养出一批较知名的脚色。如六面脚陈宗熟、丑脚姚金练以及吴声芬等，都是出自新福兴班。

民国二十四年，姚庆宗去世。金福兴及新福兴也相继解散。

新国风　闽剧戏班。民国十四年（1925），由闽剧旦脚薛良藩（即依银佛）独资创建。学徒以“风”字为序，有郑风平、林风玉、孙风卿等二十多人。班主亲自授艺，学徒学艺四个多月即登台演出。开台戏是《合浦珠》，以后又陆续演出《卖画》、《钱顺姐》、《月台梦》、《苏秦假不第》等剧目。有一次，戏班在福安县演出，曾与乐醒民班对台，由于武行欠佳，不能吸引观众。班主遂特聘徽班三庆班林月宝师傅教习武功，培养出武生林风玉、花面郑风平。同时又聘陈纪宝（又名二十一师）教授武功，管理学徒。后来又从高乐云班吸收小生林逸豹、青衣林春森、花面邱奕昌及武行艺人郑传统（即依扁）、郑钦铭、歇马佛、张妹官等入班。从此戏班行当齐整，演出《燕梦兰》后，在福州剧坛崭露头角。

民国十六年，戏班又招收学徒二十一人，仍以“风”字为序，唯林逸虎因同林逸豹有师徒关系，“虎豹相承”，不易其名。至民国十七年，该班拥有武生赵长顺、花面潘妹皋。尤其林逸豹文武兼备，唱做俱佳，不仅擅长小生，而且扮演老生、白须生也很出色。因此戏班声誉大振，日夜连演，场场满座。这时戏班已与“三乐一奇”同列一等班。有次，赛天然演《施公案》，新国风演《彭公案》，人物脚色、服装道具、机关布景等，均不分上下，福州观众称为“二公”赛台。

民国二十五年，戏班应台湾中华同乡会之聘赴台湾公演，深得好评，直至民国二十六年五月才回福州。这时班主又吸收部分艺员充实阵容，演出《南训蒙》，卖座很好。接着，戏班又精心设计机关布景，服装刺绣亦别出心裁。排演《白玉堂》一剧，剧中“山西雁”徐良（林务夏饰），全身衣帽均绣飞雁；“御猫”展招及陷空岛五鼠，都按动物形象绣上服装，猎奇斗巧，轰动榕城。

抗日战争爆发，日本侵略军封锁福建沿海，戏业萧条。班主薛良藩和小生林逸豹相继逝世后，戏班一蹶不振。后由薛良藩胞姐薛玉贞和乐员林加辉苦撑残局，勉强维持两年，终因入不敷出，大部分艺员另组大国风班，留下的新国风班底由马妹俤承租，继续营业。民国三十五年，马妹俤招聘林务夏、林赶山、关月亭及女艺员金谷兰、陈赛英、王巧云等入班，并带戏班赴台湾演出。时因台湾社会混乱，戏景不佳。民国三十六年，部分艺员变卖服装自筹路费回福州。翌年，戏班在闽东一带时演时停，直至1950年在洋口镇解散。

赛桃园　闽西汉剧戏班。上杭县白砂乡丘金文，系清末秀才，曾在上杭县城关经营豆腐行，积有一些资财，因爱好戏曲，遂于民国十五年(1926)领头创办戏班。班址设在上杭县城关罗家祠。

丘金文自任班主，全班有艺员三十多人，曾聘上杭城关人林师傅教戏。林师傅原唱乌面和丑脚，闽西汉剧名丑陈坤福曾向他学习《活捉三郎》和《小落山》两出戏。戏班主要艺员有小旦胡水养、红面丘七妹子、乌面唐林林、老生罗庆福、小生黄桐英、正旦丘贯荣、丑脚黄洪昌以及头弦葛文辉等。主要演出剧目有《活捉三郎》、《小落山》、《七子游舟》、《庵中会》、《辕门斩子》等。戏班还根据当地发生的事件编演了《五尸六命》(又名《白砂案》)，在群众中颇有影响，至今仍有传闻。戏班曾在上杭、武平、长汀、连城、宁化以及粤东一带流动演出。民国二十四年，戏班在宁化演出时，因主要角色胡水养被人暗害致死而解散。

新汉宫　莆仙戏戏班。民国十六年(1927)农历八月初一，由董督(班主)黄梦、副董督杨侯(兼鼓师)、黄三二总、吴九盘、吴九森、杨洪恩、黄乌盘等联合组班。艺员均是七年前招收的孩童，他们多是卖身学艺，期满转入戏班，才能参加开份(分工资)。主要有靓妆庄金瑞、贴旦陈金标、武生郭文头、老旦黄金标、老生许金福等。演出的剧目有新共和班余醒改编的《贩马记》及萧友渔编剧的《乌白蛇》、《牡丹亭》、《杀子报》，还有反映仙游民间故事的《王爷吃荔枝》等。此外，也演连台本戏《杨家将》、《陈琳救主》等。

民国三十年，因班主开不出工资，戏班解散，大部分艺人到仙游搭班。后来莆田乡绅陈兆俊、林一鹤、郑乃文等，又将艺人聚集起来，重组新汉宫。抗日战争期间，戏班以擅演改良戏而出名。当时演出的改良戏有：郑乃文改编的《反间谍》(又名《白先生》)、《生命之花》(又名《白小姐炸火车头》)、《曼丽》、《关东雁》、《野玫瑰》，萧友渔编剧的《特派员》以及《同室操戈》(又名《和尚画地图》)等。民国三十六年农历七月初一，郑乃文、郑金春带戏班赴台湾演出，在台北新世界戏园及新竹县等地演出了《甘国宝》、《杨家将》、《莫怀古》、《卢俊义》等剧目。因收入不佳，戏班于七月二十七日离台湾返莆田。1949年，戏班解散，艺人周景涛、黄宝珠、黄宝珍等人自组家庭剧团。1951年，部分艺人参加莆田县典型剧团(后改称莆田县实验剧团)。

胜祥福　北路戏戏班。班主李俊弟，福安县洋头村人。原在新祥福搭班，擅演小生、老生，颇有名气。后来鉴于新祥福戏班剧目陈旧，脚色衰老，难以维持，遂于民国十七年

(1928)，回原籍筹建新班，定名胜祥福，意在另树旗帜，标新立异。至民国十九年，该班聘请来自温州等地唱“和调”(皮簧)的艺人参加演出，上演的剧目有《狸猫换太子》、《施公案》、《三国》、《粉妆楼》等连台戏，于是名噪闽东各县，被誉为“下北路”戏班之首，俗称“北路二”。

该班阵容齐整，主要艺员有青衣阿仔俤(绰号塌鼻旦)、娄树，花旦玉端、余红渠、叶阿三，花面岩光、礼而、炎宝，二花郑进波、刘岩，三花萧嫩俤、元臭俤，小生基奴、树觉，老生有李俊俤。场面乐队亦冠于各班，有鼓板缪臭俤，主奏刘五成、刘六成等人。

该班多在闽东各县演出。民国三十一年，社会经济萧条，戏景不佳，该班无法维持而解散。艺员多搭班平讲戏或参加鼓箫班谋生。

益华风　莆仙戏戏班。民国十九年(1930)，莆田黄阿九(绰号阔口九)组班。他亲任班主，招买十至十二岁的艺徒，经过一段训练后组成戏班。启蒙师傅林大寿、陈玉章、生仔和等。主要艺员有正生薛春九、贴生游文祥、副生黄阿金、正旦唐金树、贴旦林玉粦、副旦李文富、老旦黄瑞珍、四旦陈茂林、靓妆(净)游阿九、末脚游金锁等。排演的剧目有《蔡梅兰》、《女响马》、《挑白粿》等。尔后，又有柯达侯(又名生仔尊)、柯文贤、文炳、老旦裕、靓妆铿等到班教戏，排演了《阿大招女》、《温太师打国丈》、《七星楼》等几十个剧目。

二十世纪四十年代中期，黄阿九去世，由其子黄锁任班主。当时莆田不少戏班延聘闽剧师傅教戏，黄锁也招聘闽剧师傅陈金凤进班，排演柯达侯编写的《收姜维》，颇为卖座。不久，黄锁把新组建的新华风，并入益华风，又将新如意班接收来，并吸收蔡乌三、陈白球、黄文秋(又名乌头)、杨锦林等进班，从而壮大了戏班阵营。当时除了陆续聘请闽剧师傅关寿如、林凤琴教戏外，还招聘马蹄、头鼻、顽俤、大金等闽剧艺人到班传授武功，并采用大量的机关布景招徕观众。戏班擅演连台本戏，剧目有《东汉》(六本)、《北宋》(六本)、《封神榜》(五本)、《英雄泪》(三本)、《英雄路》(两本)。演出的本戏以《吴汉杀妻》、《岑朋捉刘秀》、《收姜维》等剧目影响最大。此外，戏班也演出一批时装戏，如《白先生》、《野玫瑰》等。主要艺员薛春九、游金锁等，名噪一时，戏班亦居莆田戏班前六名，故有“六名内”之称。

1949年，戏班解散。1951年，又重新组建，并聘请萧壮予、祁宗灯任编剧，租借戏服、行头，排演了《皇帝与妓女》、《取铜陵》等剧目，深受观众欢迎。1952年，由莆田县文化馆主持，整编为莆田县大众剧团。

金莲升班　高甲戏戏班。前身为天福兴班，二十世纪二十年代建班，并在泉州、晋江、南安一带演出。民国二十年(1931)，以青年艺员谢天造为首，与郑水炸、张推迁、伍年等六人合股，接管天福兴班。因股东是金门和莲河(南安)人，故取名金莲升。谢天造等主持戏班后，着手整顿，合理安排演出路线和场次，使每天有戏可演，并注意提高演出质量，更新服装道具，改善艺员生活，使戏班面貌大为改观。高甲戏艺人流动性大，但金莲升的艺员不但不走散，而且还从别班引进不少名角。几年中邀聘进班的知名艺员有文武老生郑南、郑文语、李清土，武小生陈清河，旦脚施长，北脚(净)蔡春枝等。戏班积累一批较有影响的剧

目，有郑文语的一批“关公戏”，以及《北汉帝吊柳树》、《薛蛟充军》、《三报仇》、《麒麟山》、《寇准摘印》等，还有连台本戏《两国王》、《万花楼》、《李旦下南唐》等。乐队以司鼓施砌及唢呐手蔡赏等为主，配乐具有特色。打击乐用紧鼓重锣，间以大钹。每一“闹台”，急骤喧腾，观众一听就能听出是金莲升。蔡赏的唢呐伴奏，善于衬托唱腔，配合默契。

抗日战争期间，海上交通隔绝，侨乡经济困难，戏景不佳，加以国民党政府几次禁演，多数戏班衰落以至星散。金莲升各股东亦先后退股，谢天造成为唯一班主。他带戏班到边远山区演出，方得继续维持。抗日战争胜利后，华侨出入频繁，经济大为活跃，高甲戏又出现兴盛局面。金莲升又吸收生兼旦脚谢明亮，文武生、红黑北、文武丑六面脚陈宗熟，丑脚姚金栋等，并培养女旦林秀来、傅乌闷等，还聘请唢呐师傅蔡文坛参加乐队。剧目也增加了以丑、旦表演为主的小戏，如《管甫送》、《番婆弄》、《双惊嬷》等。此后，金莲升在闽南声名大振，曾有“龙班”之誉，并一直维持到中华人民共和国建立。

1950年，该班参加泉州市戏曲会演，获得好评。1951年，该班到厦门、漳州、石码等地演出，深受观众赞赏，后在厦门安家。1953年，经过民主改革，定名为厦门市金莲升高甲戏剧团，团长蔡春枝，副团长张清沪、陈宗熟。

竹子弟班　竹马戏戏班。民国二十一年(1932)，由漳浦县敖中村林宽筹资建班。班主蔡启用，在本村招收艺童林金泉、林绍沼、林安、蔡有等十五人，并聘竹马戏老戏师徐胸开馆教戏。以边学边演的方式，通过四个月的训练，先后排演了《跑四美》、《八大仙》、《答谢天》、《送子》等排场戏。接着学习排演传统剧目《王昭君》、《赛昭君大报仇》以及弄子戏《搭渡弄》、《番婆弄》、《美旗弄》、《牵尪姨》等。同时还移植演出外来剧目《宋江征方腊》、《公主别》等。

该班主要艺人林金泉，工旦脚，在《王昭君》中饰王昭君，表演细腻，动作雅致。还有林绍沼，工丑脚，擅演弄子戏，表演粗犷、诙谐，令人捧腹。该班经常到漳州、龙溪、长泰、平和、南靖及漳浦沿海等地演出，深受群众欢迎，称之为振马子弟班。民国二十四年，该班到长泰县岩溪演出时，当地恶霸叶文龙，因强奸女旦蔡有不遂，竟指使爪牙将其枪杀。从此戏班一蹶不振，至民国二十七年解散。

龙汀汉剧社　闽西汉剧戏班。民国二十三年(1934)，龙岩县红坊乡曹炳连，从南靖县金山乡购回外江班新乐天的行头，并以红坊业余戏班为基础，组成职业戏班。曹炳连自任班主，戏班先名新乐天，一年后改名新天彩。民国二十八年，戏班发展到五十多人。这时戏班改名龙汀汉剧社，曹炳连仍任班主，为内管班，其徒谢栢良为外管班。先后聘请闽西知名的艺人有林阿全、蔡迈三、阙万招、刘洪全、张全镇、郭联寿及女旦钟熙懿等。日本侵略军占领潮汕后，粤东外江班的艺人流散闽西，被聘参加龙汀汉剧社的有郭维正、黄彝传、罗恒报、杨阿焕、邱影、阿利等名角，因此该班阵容齐整，声名远播。同时，该班藉此培养一批较出色的艺员，如女旦李凤群、萧雪梅、丑脚罗大全等，均成为戏班台柱。该班集闽、

粤两地名角，行当齐全，文武兼备，唱做皆优，行头充实。班主兼通各行，为人亦颇慷慨，常解囊帮助贫困艺人，使之安心从艺。

该班剧目丰富，曾在连城县北团连演三个月，剧目从不重复。常演的剧目有《明公案》、《三气周瑜》、《凤仪亭》、《双凤镜》、《血掌记》、《开封府》、《蓝继子》、《闹龙舟》等共一百多个。主要艺员陈来顺，工乌净，能编善演，能戏很多，人称戏袋。该班经常到闽西、龙溪各县及粤东一带演出，颇有影响。直到1949年，因兵荒马乱，戏班无法演出而解散。

叁祥福 北路戏戏班。班主蓝金妹，罗源县梅洋村畲族人。民国二十四年(1935)，以原古田县东际村的东际班为基础组建的戏班。因戏班规模比"北路二"小，故取名叁祥福。该班艺员多出身"北路一"，其中较知名的有小生郑振新、郑斌俤，武旦余红茄，贴旦丁梨花，青衣叶红俤(见右图)等。还有大花北佬，系山东人，唱做俱佳。民国三十年，日本侵略军占领福州时，北佬愤于国破家亡，自己又染病客地，乃自杀于福安县穆阳水尾。



该班多在福安、古田、屏南、罗源等县演出，演出的剧目有《大长春》(上下集)、《仙妃记》、《报恩寺》、《偷鸡记》、《伐子都》、《反山东》、《丑表功》、《金花庵》、《蔡伯喈》、《节孝图》、《鸳鸯带》、《四杰村》、《四国齐》、《溪源村》、《扬州擂》等。民国三十六年，戏班解散。

春华园 闽西汉剧戏班。民国二十五年(1936)，长汀县涂坊乡民间艺人筹办音乐班，以自拉自唱的形式，在茶余饭后弹唱乱弹或民间小调，借以自娱。同年九月，适逢当地迎神赛会，群众举行"打醮"。按当地习俗，打醮必聘戏班演戏。当时戏台早已搭好，但戏班尚未聘来，群众认为没戏班演戏很不吉利。音乐班为稳定群众情绪，自愿上台，并以道士服权代戏装，演出了《宋江杀惜》、《苏文表借衣》，受到群众喝彩。此后，音乐班扩充人员，购置行头，并聘请外江班师傅曹三子教戏，演出了《忠义节》、《揭阳案》、《闹龙舟》等剧目。后来又相继聘请旦脚钟福椿、李凤群，乌净林阿泉，红净李永成等搭班串演，影响颇大。该班到宁化、清流、连城、武平一带演出，声名日盛。有位老秀才涂卓承兴奋地赠联："春情乐奏霓裳曲，华艳争开金谷园。"春华园班名乃由此而定。中华人民共和国成立后，该班主要艺员涂梦恭等，被选调至龙岩专区汉剧团；"文化大革命"时，戏班改组为涂坊文宣队。1981年改名长汀县涂坊春华汉剧团。

福建省民众教育施教团 民国二十六年(1937)，卢沟桥事变后，日本侵略军对华南发动战争，同年十月，金门沦陷，福建军民奋起对日抗战。当时以福建省民众教育馆馆长陈启肃、艺术部主任林舒谦为领导成员的民众教育馆抗战宣传队在福州成立。宣传队以演闽

剧为主。宣传队队长陈启肃(兼编剧)、陈秉光(兼导演),主办干事黄奕昌(兼伴奏)。主要演员有林舒谦(兼编剧)、林建翎(老生)等,并向社会招收了郑琼(花旦)、谢晋球(花旦)、黄劲松(老生、女丑)、武瑶(老旦)、谢亿涛(小生)、金兰芳(青衣)等演员。

民国二十七年,宣传队随福建省政府迁至永安。这时演出的剧目有《思儿亭》(即《戚继光斩子》)、《西施》(上、下集)、《明末遗恨》、《徐锡麟刺恩铭》、《风波亭》以及一些时装戏。翌年九月,宣传队改称福建省战时国民教育巡回教育团,由陈启肃任团长,林舒谦任教导员兼演出股股长。民国二十九年一月,又改称福建省民众教育施教团,下设两个分团:一团演闽剧,二团演话剧。当时除在永安城镇街头公演外,还到全省各地巡回演出。施教团还由林舒谦任主编,出版刊物《剧教》;同年七月,由陈启肃任主编,出版《福建剧坛》;十月,由石叔明任主编,出版《剧讯》。此外,还发起组织闽北剧人协会。施教团在永安活动期间,曾接受中国共产党南平特委的领导。

霓光班　歌仔戏戏班。民国二十八年(1939)五月,台湾歌仔戏爱莲社在厦门龙山戏院演出,受到群众欢迎。是时,厦门商会会长陈基看中戏班,派王胡归任班头,前往接管戏班。爱莲社在厦门先后演出了《山伯英台》、《孟丽君》、《三闹地狱阴阳塔》等剧目,并以机关布景吸引观众。不久,戏班改名复兴社。这时歌仔戏名艺人月中娥从新加坡来厦门参加戏班演出,她在《火烧楼》中饰演刘月英,深为观众赞赏。但至次年下半年,厦门戏景不佳,戏班营业不好,不少艺员离班谋生,班头王胡归亦返回台湾。这时留在厦门的艺员,为谋生计,由歌仔戏名艺人赛月金和子都美商议,召集艺员重组戏班。赛月金和子都美提议,废除原戏班等级工资制,艺员不分主次,每人每天戏金五角。这项提议大家表示一致同意,故班名就叫同意社,由李东生任班头。不久,又从台湾来厦门一个新兴社,也被陈基接管,并与同意社合并。此后,戏班在厦门、金门、浯屿、斗美、大担、小担等地演出,蜚声一时。主要艺员有小生赛月金、武小生子都美、花旦味如珍、丑脚锦上花,被誉为歌仔戏的"四大柱"。

民国三十年,厦门警察局局长莫清华接管戏班,并安排戏班到南洋一带演出。抗日战争胜利后,戏班始回厦门。民国三十六年,戏班改名霓光班,班主仍为李东生。此后该班一直在漳州、龙溪一带演出,中华人民共和国建立后,改组为龙溪专区芗剧团。

三正芳　潮剧戏班。民国二十九年(1940),平和县南胜乡乡绅陈秀林创办潮剧子弟班,班址在平和县南胜乡。民国三十一年,陈秀林又将闲散的三春和一枝香两个潮剧班的部分艺员与潮剧子弟班合并,改名三正芳。戏班有五十多人,主要艺员有小生林阿珠,旦脚巧花、马楚辉,女丑孙进生、熊牛等。当地群众流传:"若无看进生、熊牛丑出台,谁就是憨呆。"戏班经常在平和、南靖、云霄、诏安、漳浦等县演出,颇有名气,各地聘请者应接不暇。较有影响的演出剧目有《李元霸打擂台》(连台本)、《狸猫换太子》、《风流公主》、《狄青下山》、《人道吃草根》等。1949年底解散。

都马抗建剧团　芗剧戏班。民国二十九年(1940),原梨园戏新来春掌班叶福成及

主要艺员青衣一梅，小生八治，老生和尚、龙水等人，与班主洪汉发生争执，愤而离班。后与南靖人吴炳南、蔡俊杰、蔡长林、蔡衍宗等七人，合股筹资建立歌仔戏戏班。同时在漳州一带招聘歌仔戏艺人姚九婴、曾采发、郑蔡鳗、豆腐旦等参加戏班。因戏班所在地在南靖县都美马公乡，时为表示抗战建国之意，故定名为南靖都马抗建剧团，团址设在都尾市仔。剧团成立后，经常到龙溪、漳州、南靖、华安、同安、龙岩、漳平等地演出。剧团演员多是名角，掌班叶福成原系石码胡智拳师的高徒，能编善演。青衣一梅，原系京班武旦，扮相、唱腔、表演兼优。丑脚姚九婴的表演，也很受观众赞赏，因此在闽南歌仔戏中被誉为"师傅班"。

抗日战争胜利后，剧团多在厦门、泉州等城市演出。民国三十六年，改为都马剧团，到金门、台湾公演。1949年8月，剧团经台湾水客介绍，与台湾戏院签订合同，再次赴台湾演出。剧团擅唱的曲调，在台湾歌仔戏中很流行，时称"都马调"。

笋仔班　芗剧戏班。班主叶管仲，原在程溪开设锣鼓曲馆。民国二十九年(1940)，他与黄杭照、陈利却、王金龙、陈川、李碧根、陈波弥、庄柳丛、宋长水、孙姜母等合办真艳升子弟班，并请漳州京剧票友蔡六章为掌班。戏班成立后，将京剧《红鬃烈马》中的《别窑》、《大登殿》、《赶三关》等出，改编为芗剧，演出后轰动一时。当时因桌围上绣有"老农种笋"图，故俗称程溪笋仔班。

该班多在漳州、龙溪、同安、厦门一带演出，一直到中华人民共和国建立。1951年改组为共和班。1953年改名漳州笋仔芗剧团。1956年，始改为漳州市芗剧团。

咸草班　芗剧戏班。前身是龙溪县下楼村农民业余歌仔馆。民国三十二年(1943)，由郭猫、刘年渔等合股，筹资购置服装、道具，改为歌仔戏戏班，时名福恒春。因艺员多从事割咸草编织草席为生，群众俗称咸草班。以后漳州一雇主赠送戏班一条桌围，上绣刈咸草图，始正式改名咸草班。戏班初建，师傅都是本乡人，艺技不高，艺员扮相亦差，群众不甚欢迎。以后相继聘请锦田子弟班姚目、屿上子弟班钟憨生当师傅，并培训一批艺员，戏班始有生机。最后还邀请钟憨生的师傅许福教戏，又招聘几位有名望的艺员主演，戏班始名噪漳州、石码、厦门一带。有一次，戏班在漳州马肚底露天戏园演出七天，场场爆满。场外群众买不到票，人潮汹涌，竟把围墙挤倒。

该班常演的剧目有《纸马记》、《黄菜叶》、《小红袍》、《梁山伯与祝英台》、《玉蜻蜓》、《探阴山》、《蝴蝶杯》、《乌盆记》等。艺员的工资分两种，本乡艺员平时各自谋生，演出时付给分成工资；聘请外地的艺员，发给月薪银圆十二元，演出时另加分成。该班一直在闽南各地演出，至中华人民共和国建立后解散，艺员分别参加专业剧团。

仙游县模范乐剧队　民国三十年(1941)，日本侵略军占领福州。是时，仙游县各戏班在仙游县抗日剧社的影响下，要求参加抗日宣传工作。于是，仙游县文化、教育界进步人士，出面组织仙游县乡土戏改良委员会，并指派仙游日报社代表陈啸高任乡土戏训练班负责人。同年4月1日，乡土戏训练班开班，抽调各戏班部分艺人集训，并排演由陈啸高

据田汉《江汉渔歌》改编的《斩蒲龙》。4月20日在仙游首演，影响很大。5月，由各戏班推选艺员二十六人，组成仙游县模范乐剧队，由陈啸高任队长兼编剧。剧队人数打破了"七子班"和"八仙子弟"的旧制，比旧戏班增加了一倍。剧队经济自负盈亏，会计由艺员推选。剧队经费除演出收入外，也曾向社会募捐。初创时，剧队的服装行头，均向各戏班暂借。

剧队演出的剧目，多为陈啸高改编的新戏，时称改良戏。剧目有根据田汉话剧《东北的一角》改编的《马江小景》，根据欧阳予倩同名京剧改编的《梁红玉》，根据话剧《毒药》改编的《大义灭亲》，还有自编的《群魔》等。此外，剧队也演出一批经过整理的传统戏，如《岳飞》、《新雁门关》、《新会缘桥》、《木兰从军》、《血染黄州》、《哭祖庙》、《斩经堂》、《十三妹》、《纪瑞凤》等。

为了演好改良戏，剧队艺员经常观摩仙游县抗日剧社和仙游县战地服务团演出的话剧；还邀请抗日剧社的话剧演员郑毅、陈骏驹、吴淑琼来剧队指导；演出时也请抗日剧社的演员帮助化妆。因而，艺员的表演艺术有很大提高，演出效果良好，深受观众欢迎。

剧队曾制定一套制度，艺员每天早上军训，经常由队长向艺员讲抗日救国的道理。同时还定了戒嫖，戒赌，不准吸毒、酗酒的队规。剧队到农村演出，由艺员自己搭棚，并经常送戏上门，戏资随意捐助。演出中要求不跳"加官"，不弄"八仙"，不开宫门，不拜菩萨。剧队头两年都没发工资，也没人叫苦、离队。

民国三十一年，剧队在莆田、涵江演出，莆田曾调名班新共和赛台。新共和演《陈琳救主》，剧队则演改良戏《马江小景》等剧目。剧队的阵容以及戏装、行头、布景、道具，都比主队差，但却以热情宣传抗日内容和接近现实生活的表演而取胜。

民国三十二年，陈啸高以德化县"土皇帝"、国民党少将旅长张雄南叛国投敌被处死的素材，编成《狼狗坑》（又名《张雄南之死》）。为编好剧本，作者曾三度赴三明采访在押的张雄南三姨太。排演时，剧队节衣缩食，自己动手修建一座南宫戏院，并自行设计、制作大量布景。开棚演出后，场场满座，深受观众欢迎。

民国三十三年，剧队曾聘请京剧和闽班艺员排演京剧，上演的剧目有《打渔杀家》、《二堂训子》、《收周仓》、《白水滩》、《古城会》、《战潼关》、《水淹七军》、《火烧葫芦谷》等，演出中，京班艺员唱京调，念京白，剧队艺员则唱福州调，用闽剧科介，讲莆仙话。旦脚的头饰、化妆仿自京剧，舞台美术、道具则仿闽剧。结果被讥为"四不像"，遭受群众抵制。以后又改排莆仙戏传统剧目《凯文卖子》、《高文举米糊思妻》、《朱寿昌弃官寻母》和新编古代剧《哭祖庙》等，又受到观众好评。

民国三十五年，抗日战争胜利后，剧队解散。

庚韵琴社　南词唱社。民国三十五年（1946），由南词老艺人邱德民组建，并亲任教师。参加唱社的多是文人及商人，共有五十多人。主要成员有谢耀煌（花旦），嗓音柔润，韵味很足；吕德明（大花），兼掌鼓、吹笛、拉弦、弹拨等；刘云贤（花旦）等。演唱的剧目有

《出猎》、《和番》、《下海》、《琵琶词》、《谒师》、《打花鼓》、《店会》、《拜 月》、《秋 江》、《尼 姑 下山》、《杀惜》等。

中华人民共和国成立后，唱社改名南平业余南词组。1952年，参加福建省首届地方戏曲观摩演出大会，引起文艺界的重视。会演后，福建省文化局拨出经费，要求将清唱改为戏曲表演搬上舞台。1953年，改建为南平业余南词戏剧团。同年8月，演出第一个小戏《井台会》。1957年，排演南词现代戏《回娘家》，参加福建省业余文艺会演，受到好评。

1960年2月，为了培养南词戏的演员，成立了南平市艺术学校，并抽调南词戏剧团的邱德民、吕德明至学校任教师。1964年夏，南平市艺术学校的师生组建南平市南词戏实验剧团。

豆花班　芗剧戏班。前身是龙溪县石码韵和社京剧锣鼓班。民国三十五年(1946)，班主陈连才(原在石码出租、修理汽灯)出资将锣鼓班改唱芗剧，定名新莲升。因艺员多以卖豆花为业，群众俗称豆花班。初期，以子弟班的性质演出，艺员大多从事豆花业，晚间业余参加排练演戏。演出收入，除设备开支和汽灯租金、艺员伙食外，剩余按艺员评级分配。该班常请笋仔班艺员搭班演出，工资则按场次付给。以后改为常年演出的賫门戏(职业戏班)，班主乃与艺员签订聘约，发给年薪。

豆花班演出剧目中影响最大的是《赵贞女》，在唱腔、道白及表演方面，均由原来的幕表戏渐趋剧本化。该班经常参加对台斗戏，由于艺员通力合作，时常获胜。该班演出的《蔡美回国》，是根据本地民间故事编演的，深受当地观众欢迎。该班主要活动地区在漳州、石码一带，中华人民共和国成立后，仍坚持业余演出。1953年解散。

福金春　歌仔戏戏班。原名福华昌，民国三十六年(1947)，改名福金春。班主朱为昌。主要艺员旦脚陈秀琴声色俱佳，李秀珍唱功优美，文武老生康永和，兼长短打。其他青衣、花旦、彩旦，表演都很出色。民国三十七年，在晋江一带演出《五子哭墓》、《羊奶记》、《玉鸳鸯》等剧目，深受欢迎。群众流传："三天无火烟，要看福金春。"由于福金春的声望和影响，小梨园小常春、新建春等戏班，也纷纷改演歌仔戏。

1949年，泉州临解放前，该班在各地演出时，散发传单，积极配合中国共产党泉州地下组织活动，宣传中国共产党的政策。中华人民共和国成立后，排演了《白毛女》、《血泪仇》、《九件衣》等剧目，配合土地改革，下乡演出。抗美援朝时，曾下乡演出一周，将收入全部捐献给国家购买飞机、大炮。1952年，在泉州参加福建省戏曲研究班第二期学习，进行民主改革。班主朱为昌将全部服装、行头交给公家，成立专业剧团，由李秀珍任团长。1959年2月，福金春和厦门群声剧团合并，定名厦门市芗剧团。

福建省芳华越剧团　原为上海市芳华越剧团，成立于民国三十五年(1946)二月。是以尹桂芳为团长，竺水招、吴小楼、焦月娥、戚雅仙及徐进、韩义、蓝流、红英、白涛为艺术骨干组织起来的。剧团成立后，在新文艺工作者的合作下，在上海九星戏院讨论进行艺术改

革。在剧目方面，有计划地编演历史宫闱剧、民间传说剧、古装剧、时装剧等多种题材剧目。在表演方面，建立严格的导演制，借鉴吸收了话剧、歌剧、电影等艺术表演手法，以提高表演艺术水平。在音乐方面，根据剧情内容需要谱写开幕曲、间奏曲及尾声。在舞台美术方面，则作了较大的突破，使用油彩化妆，调动了灯光、音响等艺术手段来体现剧情所规定的典型环境。经过这些改革，使舞台演出的面貌焕然一新。

经过艺术改革后，剧团编演的第一个剧目是《沙漠王子》。演出曾采用蒙古服饰和富有沙漠风貌的布景。尹桂芳扮演罗兰王子，她的表演风格朴实，感情真挚，唱腔缠绵隽永，在广大观众中引起热烈的反响。接着，剧团又陆续上演了新编古代剧《葛嫩娘》、《断鸿零雁》、《梦中人》以及《回头想》、《秋海棠》、《浪荡子》、《光绪与珍妃》、《何处觅芳魂》、《宝玉与黛玉》等剧目。经过这些剧目的演出，逐渐形成了尹派艺术。此后又邀请越剧花旦傅全香参加剧团，从此，成为上海"越剧迷"崇拜的剧团之一。

民国三十七年，由于政治腐败，经济衰退，物价飞涨，傅全香又患病住院，剧团无奈宣布解散。中华人民共和国成立后，在上海市人民政府的关怀下，尹桂芳邀请了徐天红、张茵、张云霞等人，于1950年10月重建芳华越剧团。尹桂芳任团长，徐天红任副团长。1951年春节，剧团参加上海市戏曲竞赛，演出《红花处处开》，荣获三等奖。此后，还配合各项政治活动，曾编演反映现实生活的剧目有《捉鬼传》、《新房子》、《千军万马》、《东海怒涛》、《红花村》等；排演的传统剧目有《西厢记》、《贾宝玉》、《玉蜻蜓》、《王十朋》等。1954年，剧团排演了根据郭沫若同名话剧改编的《屈原》，参加华东区首届戏曲观摩演出大会，荣获优秀演出奖及音乐演奏奖。尹桂芳获演员一等奖，徐天红获演员二等奖，许金彩获演员三等奖。同年又随中国人民慰问团，深入海防前线，为人民子弟兵慰问演出。1955年至1958年期间，剧团曾先后三次赴北京、天津、济南、南京、武汉、南昌、长沙等地巡回演出，演出了《屈原》、《秦楼月》、《宝玉与黛玉》、《春灯谜》等优秀剧目。

1959年1月，为了支援福建前线，剧团毅然离开了上海市来到福州市安家落户，改名福州市芳华越剧团。继即参加福州市文艺界前线慰问团，不畏艰辛地跋山涉水，跑遍了前沿岛屿，对英勇的福建前线三军进行长达半年的慰问演出。演出的剧目有《屈原》、《秦楼月》、《风雪摆渡》、《慰问篮》等。1962年，剧团回上海，分两队向上海人民作汇报演出。演出的剧目有尹派名剧《盘妻索妻》、《红楼梦》及根据闽剧移植的《梅玉配》。在上海演出十个月，盛况不衰。回福州后，归属福建省文化局领导，



改名为福建省芳华越剧团。先后排演了许多现代戏及古代剧，如《争儿记》、《杨立贝》、《南方怒火》、《抢伞》、《碧水赞》、《金山战鼓》、《江姐》、《武则天》等。其中《江姐》(据同名歌剧移植）是首次实行男女合演的一次大胆尝试。尹桂芳在剧中扮演江姐(见上页左图)，成功地塑造了一个革命女英雄的光辉形象。

在"文化大革命"中，尹桂芳遭到迫害致残。1969年剧团被强行撤销，演职员下放农村。1979年8月重新恢复建制，由尹桂芳重任团长。1980年11月，剧团再次赴上海演出《盘妻索妻》、《何文秀》。此后，又排演了《沙漠王子》、《真假太子》、《苏小妹》、《情侣劫》等剧目。1982年，为了培养新生力量，剧团从浙江招收十八名学员。全团现有演职员一百零三人。

福建省京剧团　1948年11月在淮海战役炮火声中创建，定名中国人民解放军苏北兵团平剧团，曾为参战部队和民工进行慰问演出。1949年4月渡江南下，改称中国人民解放军第三野战军第十兵团政治部京剧团，随军进入福建省。1951年改名福建军区政治部京剧团，创作、演出现代戏《保家卫国》。1953年转业地方，命名为福建省京剧团。全团演职员一百八十六人。



剧团坚持贯彻"百花齐放，百家争鸣"方针，坚持为人民服务、为社会主义服务。从1953年至1982年，演出传统剧、历史剧、神话剧、现代剧三百多个，其中有不少剧目在群众中颇有影响。1954年，参加华东区首届戏曲观摩演出大会，李盛斌演出《武松打虎》(见右图)。1965年，创作上演的现代儿童剧《红色少年》(姚颖华创作)，参加华东区京剧现代戏汇演，剧本出版，推荐全国。1979年新编历史剧《郝摇旗》(林戈明创作)，参加福建省庆祝建国三十周年献礼演出。1980年创作的《东邻女》(林戈明创作)，参加福建省第四届戏曲现代戏汇演，并参加了1981年全国现代戏调演，获中华人民共和国文化部颁发的奖状和奖金。1980年创作的神话剧《真假美猴王》(姚颖华、李幼斌创作)，先后到北京、天津、上海、杭州、济南等地巡回演出，得到好评；在京期间，进中南海礼堂为中央领导人演出，受到邓颖超、习仲勋等党和国家领导人接见。1981年国庆，曾为一百多个国家的驻华使节作招待演出。迄今已演出四百多场，盛况不衰。同年底，福建省人民政府为剧团举行"双丰收庆祝大会"，对《东邻女》、《真假美猴王》两剧组表彰授奖。中国共产主义青年团福建省委员会授予《真假美猴王》剧组"新长征突击队"的光荣称号。1982年，中国共产党福建省文化局机关委员会授予剧团先进党支部、先进党小组和优秀团支部的光荣称号，并评为福州市的先进集体。

长乐县闽剧团　前身是长乐县工农商业余剧团，创建于1949年12月。全团演职员四十余人。长乐县文教科调拨白米三石（二百四十公斤）作开办经费，演职员每人每月交费一角，作为团部租金及电费。下乡演出自带行李步行，作宣传演出，不收戏资。1953年，长乐县文教科派员进团整顿，改为半专业剧团，定名长乐县大众闽剧团，推选高传根任团长，陈文光任副团长，演职员投资入股，购置戏具，演出收费，分成计资。1956年4月2日，改建为专业剧团，更名长乐县闽剧团，长乐县人民政府派陈希德任团长，高传根任副团长。聘请老艺人冯艳芳、陈依篼、陈明校任教师，后又邀请老艺人唐生佛、董瑞官、李庆云参加，同时招收学员，以团带班形式培养青年演员。1959年，为提高表演艺术质量，曾派出陈新华等五人到福建省闽剧实验剧团、福州市红旗闽剧团、闽侯专区闽剧团学习。1960年春，经考核抽选十余名学员转入团带班。1958年冬，创作演出以当地民间传说为题材的古装戏《金头驸马》（王国祥编剧）及现代小戏《逃不了》（王起顺编剧）。1961年春，中国共产党长乐县委员会派陈日安进团任指导员，加强政治思想领导。1962年，全团人员扩展到八十余人，分成两队。1964年夏进行精简，调出五十多人，全团留下四十余人，购置七辆板车，下乡演出，戏具行李全部自拉自运。剧团被评为长乐县先进集体，并出席闽侯专区学习毛泽东思想积极分子代表大会。1966年初，为配合中心宣传，又分成两个小分队，演出相声、快板、评话、歌舞、小戏等。1970年3月，剧团解散。1974年，恢复长乐县闽剧团建制。1980年，创作闽剧现代戏《陈寿图》参加福建省第四届戏曲现代戏汇演。同年，剧团招收学员三十余人，举办闽剧培训班。1981年剧团又分为两队。

福建省闽剧实验剧团　前身为旧赛乐戏班。1950年改班主制为共和制，1952年又变共和制为私营公助的福州实验闽剧团。建团初期，曾组织艺人分批参加福建省举办的戏曲研究班学习。同时吸收一批女演员，改变剧团旦脚由男演员扮演的状况。剧团还上演根据京剧《洞庭英雄》、《易水曲》，话剧《棠棣之花》，越剧《信陵公子》等经过改编的新剧目，影响颇大。1953年，定为省属剧团，吸收一批导演、作曲、演员、舞台美术设计等新文艺工作者，成立艺术委员会，建立导演制度，实验演出一批现代戏。曾演出据同名歌剧改编的《刘胡兰》，很受欢迎。继又创作上演《婚姻问题》，连演百余场。此外，还移植上演《罗汉钱》、《战士在故乡》等现代戏。对舞台艺术进行大胆改革，在福建首创幻灯字幕。1958年下放福州市，改名福州市闽剧院一团。1964年又恢复为省属剧团。

五十年代中，剧团坚持"上三课，过三关"。即，每排演一新戏，必须上历史课、剧本课和表导演课；戏排好后要得到群众、专家和领导的赞许才上演。剧作者和导演要向演职员分析剧本。演员要写人物自传，并下乡、下厂体验生活，演出质量有明显提高。1958年10月，曾以新编古装戏《六离门》试验用普通话演出，未获成功。

三十年来，剧团曾于1952、1958、1959年三次晋京，1954、1959、1965年三次赴上海演出。1958年6月，文化部在京召开部分省、市戏曲现代戏座谈会，剧团改编的现代戏《海上

渔歌》、《归来》及创作的现代戏《劝导员》等被调赴北京演出，同时上演传统剧目《贻顺哥烛蒂》和《芦虾记》。《海上渔歌》还参加招待朝鲜文化代表团的演出。这个剧目的传统表演与武打技巧受到大会肯定。《陈若霖斩皇子》应邀到公安部为全国公安厅（局）长会议演出，受到罗瑞卿副总理、张鼎丞检察长的嘉许。《血手印》中的"哭祭"一折，还参加全国纪念关汉卿戏剧创作七百周年纪念演出活动。1959年，晋京参加国庆十周年演出，在京期间周恩来总理多次观看演出，并与全体演职员合影留念。10月6日晚，周恩来总理又亲自点了《钗头凤》、《六离门》在人民大会堂小舞台为招待设计大会堂的工程师和专家们演出。



"文化大革命"初期，剧团被解散，大多数演职员下放，后又与福州市各闽剧团留下的部分演职员，组成省闽剧团。1972年，剧团再次下放，改名福州市闽剧团。1979年1月，恢复省建制。上演的第一个剧目是《陈若霖斩皇子》，老演员全部登台，连续满座百场以上。以后又陆续上演《花烛之夜》、《贻顺哥烛蒂》、《梅玉配》（见右图）等传统剧目。

剧团恢复建制后，勇庆生任团长，张煜甫、李铭玉、洪深、王梅芬任副团长，艺术委员会主任陈小言，编剧林舒谦、陈明锵、张哲基、江世庸、陈世标；导演黄荫雾、陈平、晋响亭；音乐设计林学仁、方忠；舞台美术设计刘子崇、谢庆森、林祖仁。全团演职员一百五十九人。1980至1982年，剧团创作演出《曲判记》（林芸生、张哲基、张品生编剧）、《慧梅出嫁》（池敬嘉编剧）、《真假判》（江世庸编剧）、现代戏《无花果》（张哲基据话剧《她》改编）。

霞浦县闽剧团　1949年冬，以原澈云俱乐部的班底为基础，组成县剧团筹备会，翌年正式成立霞浦县闽剧团。全团七十人，演员纯系十四、五岁的少女，人称"霞浦女班"。建团伊始，以文工队形式，活跃在福安专区各县城乡，演出了《白毛女》、《九件衣》等大批现代戏和新编古代戏剧目。1952年，以黄玛珠、吴爱月、宋赛英主演的《白蛇传》，参加福建省第二届戏曲观摩汇演，折子戏《闯宫》获音乐设计奖（章绍和、吴国儒改编并作曲）；演员陈婉如（饰秦香莲）、吴爱月（饰陈世美）分获二、三等奖。1954年，主要演员黄玛珠还选调到福建省闽剧代表队，参加华东区戏曲观摩会演。同年招收了一批男演员，开始男女合演。1956年，剧团改建为福安专区闽剧实验剧团。全团一百零一人，演员阵容整齐。新创作的《迅雷》、《一个早晨》、《唱不完的畲歌》等现代剧，参加过福建省、福安专区汇演。《一个早晨》被福建省列为建国十周年献礼剧目。新编古代剧《红莲歌》、神话剧《桃花女》和整理的传统剧《金鞭记》等剧目，亦获观众好评。1962年，剧团下放霞浦县。1969年"文化大革命"中被解散。1978年恢复建制，演出了《白卷先生》、《秦香莲》、《追鱼》等剧目。

永春县高甲戏剧团　前身是永春新生剧团。1950年5月开始组建，排演《木兰从军》、《改造三流氓》等剧目，在本县巡回演出。1952年3月15日，吸收茂春乡新胜利班及蓬壶、达埔一带的高甲戏艺人，正式成立永春县高甲戏实验剧团，由老艺人李常兼任团长。1956年，永春县人民政府派专职干部黄冀独任团长，又在南安县、晋江县一带，吸收了一批艺人充实队伍，使剧团演出水平有所提高。1958年被评为永春县文教系统先进单位。1962年3月，剧团被撤销。1971年9月，建永春县文艺宣传队。1978年9月15日，恢复永春县高甲戏剧团，1982年创作演出了《花魂倩影》。

惠安县高甲戏剧团　1951年5月，以福联兴班为基础，吸收各地艺人，组成惠安县群艺剧社；1953年8月，另一部分艺人组成惠安县群众高甲剧团；1957年群艺剧社更名为惠安县高甲戏剧团。1961年11月，团、社合并，正式定名惠安县高甲戏剧团。该团在土地改革时，为配合反霸、反封建，演出了《江汉渔歌》、《人面兽心》等剧目。1953年后又相继演出了《西厢记》、《钗头凤》等剧目，其中《钗头凤》一剧经常上演。此后，《桃花扇》、《春香传》、《荆钗记》等剧，到漳州、泉州、厦门等地演出。青年演员黄秀云主演《桃花扇》、《春香传》，因唱念俱佳，被观众赠予"香旦"的称号。剧团也曾上演过不好的剧目《火烧红莲寺》。

为了培养新生力量，于1953年吸收新学员九人随团学习；1957年派七人到晋江专区演员训练班培训；1960年在经济极端困难的情况下，还坚持自办高甲戏训练班，培养一批青年演员。1957年，创作演出的《素月孤舟》(秦达金编剧)由福建人民出版社出版。1963年编演现代剧《一块石》(毛敦礼编剧)曾赴省会演出。1964年创作演出现代剧《惠女新传》(陈纪章编剧)参加福建省第三届戏曲现代戏汇演。青年演员吕瑞芬、陈秀算等人的唱腔还灌制了唱片发行。同时，剧团还移植上演现代剧《风云突变》、《红灯记》、《焦裕禄》、《江姐》等十多个剧目。六十年代后期，剧团被撤销。1978年5月1日恢复建制。先后排演了《十五贯》、《春草闯堂》、《钗头凤》、《西山跨虎》、《孟丽君》等剧目，在漳州、泉州、厦门等地演出，场场满座。吕瑞芬、何敬智、黄秀云、陈秀算等主唱的《钗头凤》、《春草闯堂》等，由福建人民广播电台进行录音灌片。1978年还创作演出现代剧《惊蛰时节》(林汉忠编剧)。同年，剧团又吸收学员七人随团学习。1980年又自办训练班，培养青年演员二十人。

厦门市高甲戏剧团　前身是泉州高甲戏金莲升班。1950至1951年，金莲升班由于上演剧目多是幕表戏，质量不高，收入低微，艺人过着"捡烟头，喝稀饭，七天分到两角半"的艰苦生活。1952年，主要演员陈宗熟、张清沪、苏乌水和乐师黄清德等合作，以梨园戏传统剧目为基础，吸收南曲唱段、民间传说以及锦歌说唱的某些情节，整理排演连台本戏《陈三五娘》(六集)，大受观众欢迎，从而扭转颓势；同时，还编演了《林则徐禁烟斩子》、《陈总杀媳》等剧目，从此改变了演幕表戏的旧习。1953年通过民主改革，取消班主制，正式成立厦门市金莲升高甲戏剧团，选举老艺人蔡春枝、张清沪、陈宗熟为正副团长。1954年，剧团抽调部分演员、乐师组成福建省高甲戏代表队，参加福建省和华东区戏曲观摩演出。是年底，



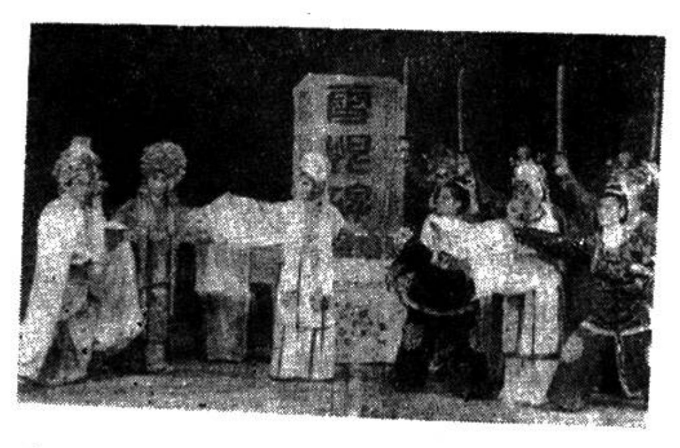
厦门市政府派吴慈到团领导艺术工作。从此，剧团重视培养青年演员，纠正忽视唱腔训练的偏向，并改编郭沫若的话剧《屈原》为高甲戏实验演出（见图），获得成功。以后又整理演出了《审陈三》、《益春告御状》等传统剧目，以及编演《黄道周》、《胆剑篇》、《满江红》、《郑成功》等历史剧，都得到观众好评。中国共产党厦门市委员会宣传部曾召开《审陈三》学术讨论会，《厦门日报》也开辟专栏，探讨《审陈三》的整理改编经验。1960年8月，赴北京参加中华人民共和国建国十一周年献礼，演出《审陈三》、《屈原》及现代戏《海螺》等剧，沿途在上海、杭州、南京、济南、天津、郑州、武汉、九江、南昌等城市演出，影响较广。1962年，吴慈、林颂创作的新编历史剧《郑成功》，成为对台湾广播的节目。1964年，白元丁等创作的现代戏《凤凰树下》，参加福建省第三届戏曲现代戏汇演。1966年夏，同安县高甲戏剧团并入，更名为厦门市高甲戏剧团。"文化大革命"开始，工人毛泽东思想宣传队进驻剧团，剧团改名东风文工团。1969年，剧团被撤销。1978年10月间，恢复剧团建制，上演《审陈三》、《益春告御状》、《屈原》、《陈总杀媳》等，并改编演出《书剑奇冤》、《一捧雪》及连台本戏《狄青取珍珠旗》等剧目。

莆田地区闽剧团　前身是闽侯专区人民闽剧团。1951年初，中国共产党罗源县委员会宣传部派张新豪到闽班庆乐然、同心剧社开展戏曲改革工作。同年9月8日正式成立罗源县人民闽剧团。闽侯专区成立后，改名闽侯专区人民闽剧团。剧团实行供给制，归闽侯专员公署直接领导，由张新豪任指导员，赵依蝉任团长。1954年，剧团整理演出传统剧目《渔船花烛》（作者林飞），参加福建省第二届地方戏曲汇演，同年11月间，福建省文化局组织的闽剧代表队参加华东区首届戏曲观摩演出，《渔船花烛》获演出奖、导演奖、演员奖。1956年，剧团创作的现代剧《人间地狱》（作者林方予），参加福建省第一届戏曲现代戏汇演。同年，闽侯专员公署撤销，剧团下放闽侯县，更名闽侯县闽剧团。1958年，成立闽侯县戏剧院，剧团改称闽侯县戏剧院一团。为了培养下一代，剧团创办闽侯县艺术学校，先后培养了青少年学员百余人。1959年，恢复闽侯专员公署，在艺术学校中抽选学员组建闽侯县闽剧团，其余演职员回归闽侯专区闽剧团。当时创作演出的古代剧有《女探花打刘瑾》（作者张国光、林方予）、《书香门第》（作者刘宜梅）、《三判扇》（作者蓝启元）；现代剧有《富江春暖》（作者蓝启元）、《甘蔗上山》（作者刘宜梅）等。

"文化大革命"中，剧团被解散，留下二十人参加毛泽东思想文艺宣传队，大部分艺人下放农村。1970年闽侯专员公署迁往莆田，1971年成立闽侯地区毛泽东思想文艺宣传队。1973年更名莆田地区文工团，1979年改称莆田地区闽剧团，演职员六十多人。1982年创作

演出新编历史剧《鹿卢剑》(作者侯振铿、吴金泰)。

平潭县闽剧团 前身为平潭县流水乡业余剧团。1951年春节，流水乡郑振远、盐田乡翁绳礼等一批科班出身的艺人，同流水小学校长周训矩等部分师生，演出现代剧《三世仇》，配合土改反霸、支前备战宣传。平潭县人民政府赠予“人民喉舌”的锦旗，正式成立流水乡业余剧团，并继续排演《血泪仇》、《小二黑结婚》、《快活林》等剧目。1952年8月，吸收了城关镇王智仁等几位艺人，正式成立平潭县解放闽剧团，团长周训矩，副团长郑振远。1953年8月，为解决剧团经费问题，由副团长郑振远带领剧团人员，在平潭芦洋埔开荒创办剧团农场，白天务农，晚上排戏，农忙耕种，农闲演出，为剧团积累了资金。1954年后，剧团曾到福州、厦门、漳州、泉州等二十二个县市巡回演出。1958年改名平潭县闽剧团，又购置五辆板车，自拉板车巡回演出，深受群众欢迎。同年，被评为全省先进单位，荣获福建省人民政府颁发的奖状和奖旗。1960年又自筹资金，建造七百多平方米面积的“艺人之家”，解决剧团住房及排练等困难。



“文化大革命”期间，剧团被撤销，自建的“艺人之家”被平调。1978年重新恢复建制，吴金泰、刘舜耕创作的《汉宫梦》，演出达四百多场，创剧团有史以来演出场次的最高记录。以后又陆续上演了创作的《闹榜》以及整理改编的《薛刚闹花灯》、《三祭铁坵坟》、《天宫海国》等十几个剧目。1980年，吴金泰、冯秉瑞创作的现代戏《中秋泪》，参加福建省第四届戏曲现代戏汇演。1981年，吴金泰、刘舜耕创作的历史故事剧《柴娘娘》(见上图)，参加福建省1981年创作剧目调演。

泉州市高甲戏剧团 1951年初，泉州市举办高甲戏班会演，后从十多个戏班中抽选出董义芳、吴远宋、萧迪蘋、蔡秀英、许仰川、陈子良、萧光椅、施纯送、施胜营、林秀来等高甲戏艺人四十多人，组成泉州大众剧社，林英仪为社长，吴镜水为政治指导员，杨波为艺术指导兼编导。剧团先后排演了新编历史戏《闯王进京》，传统戏《白蛇传》及现代戏《小姑贤》、《一贯害人道》等剧目。1953年排演《梁山伯与祝英台》，大受观众欢迎，接连满座两个多月。1954年配合其他高甲戏剧团组成高甲戏代表队，整理演出《桃花搭渡》、《扫秦》等传统剧目，参加华东区首届戏曲观摩大会。同年又相继排演了古装戏《牛郎织女》、《张羽煮海》、《相思树》、《劈山救母》及现代戏《罗汉钱》、《结婚之前》、《东海最前线》等二十多个剧目。通过这些剧目的排练，对表演、音乐、唱腔、乐器、舞台美术，进行了必要的改革、创新，使高甲戏艺术得到进一步的提高。1957年，改为泉州市高甲戏剧团，董义芳任团长，周成茂任中共支部书记，并充实了一批新文艺工作者。为发掘整理高甲戏传统艺

术，聘请流散在民间的老师傅来团作示范表演，并从老艺人口中记录了一些已失传的传统剧目，同时还派员到各地搜集有关高甲戏形成发展的资料，记录高甲戏音乐。1960年，作者王冬青创作的古装讽刺喜剧《连升三级》、历史剧《郑成功收复台湾》及整理传统剧目《许仙谢医》、《笋江波》等剧目，曾赴北京在中南海礼堂演出，得到周恩来总理、陈毅副总理的称赞。1963年，剧团到上海、南京、济南、天津、北京等地演出。在北京演出期间，郭沫若、老舍、田汉、邓拓等，曾撰文、题诗，赞誉高甲戏是"南海明珠"。

该团重视现代戏的创作和演出，1956年改编演出了《刘胡兰》、《红霞》、《小二黑结婚》，并创作演出《茶乡曲》、《万象更新》、《八女征荒岛》等现代戏。1958年"8·23"炮击金门时，杨波、张伯萍等深入海防前线，体验生活，创作了反映海防斗争的剧目《英雄岛》和《炮战一日》。同年，剧团以现代戏《红霞》(杨波导演)，参加福建省现代戏汇演，获得了红旗奖励。以后又相继演出了《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《平原作战》等。

剧团还培养一批青年演员，充实了舞台演出阵容。1957年，以团带班的方式开办第一期演员训练班，招考小学文化程度的男女学员三十人，学制四年。1963年、1971年又先后招收小学毕业以上的学员入班训练，培养出一批较优秀的青年演员。



"文化大革命"期间，剧团被解散，改成文艺宣传队。1972年，文艺宣传队又改名泉州高甲戏剧团，但也只能演"样板戏"。1976年粉碎"四人帮"后，改编演出《小刀会》(杨波、张伯萍改编)，接连满座两个多月。以后又恢复上演《连升三级》、《王金鸾祭法场》、《珍珠塔》等一批古装戏。同时也创作演出现代戏《南海明珠》、《古城黎明前》、《如此良机》、《家常便饭》等。1979年，《南海明珠》曾参加福建省第四届戏曲现代戏汇演(见上图)。1980年，剧团先后整理编演《真假王岫》、《大闹花府》、《济公替嫁》、《妗婆打》、《管甫送》等古代剧目。《真假王岫》参加福建省1981年创作剧目调演。1982年，剧团携带《连升三级》、《真假王岫》、《大闹花府》、《许仙谢医》、《妗婆打》、《管府送》、《笋江波》等剧目赴香港演出，备受香港观众欢迎，澳门、台湾的同胞及新加坡、菲律宾侨胞也组织艺术团到香港观摩。

建阳县越剧团　前身是浙江省萧山县星光越剧团。1951年4月，应浦城县邀请来闽演出后留该县。1952年10月，参加福建省第一届地方戏曲观摩演出大会，演出《梁山伯与祝英台》，继在福建省委礼堂专场演出《玉面狼》，中国共产党福建省委员会书记张鼎丞等观看了演出。后参加中国人民志愿军赴朝一周年纪念活动，在福州八一礼堂演出历史剧《杏花村》，受到福建省文艺界的重视，被福建省文化局确定为全省五个重点辅导的剧团之

一。

1953年，福建省文化局亦派出工作组帮助剧团开展工作，同时到上海市聘请越剧演员冯梅英、黄嵩娥等加入剧团，增强艺术骨干力量。1954年，正式命名为建阳专区越剧团。1956年春，水吉县撤销，水吉县越剧团部分演员并入。同年7月，建阳县归属南平专区，剧团改名南平专区越剧团。1958年，剧团下放建阳县领导，改名建阳县越剧团。1970年5月被撤销，1979年1月恢复建制。

该团建立后，创作演出的现代剧有《红旗村》（王刚、杨阿根编剧）、《花儿重艳》（楼彻明编剧）以及小戏《鹰厦线上》和《跃进花开》（杨阿根编导），先后参加福建省第一届和第二届戏曲现代戏汇演。1964年10月，编演现代剧《不老松》；1980年，演出现代小戏《泡影》、《相亲》等。1981年后，创作演出新编历史剧《剑津尸影》（又名《宋慈》）、《阳安都尉》（杨阿根编导）。1979年后，剧团连续多年被评为省、地、县上山下乡为农村服务的文艺先进单位。

莆田县实验剧团　1951年5月莆田县文教部门举办第一期艺人学习班，吸收分散在城乡各地较有影响的编剧、导演、乐师、演员等四十多人参加，学习有关党的文艺政策，并于7月25日组织了莆田县典型剧团，作为戏改试点。这是莆田县第一个艺人民主管理的、集体所有制的新型剧团，由戏改干部翁德昭、萧一平任负责人，老艺人黄文狄任导演，萧祖植任乐师，林宛如、郑乃文、朱国福任编剧。主要演员有陈金标（旦）、黄宝珍（旦）、陈玉兰（旦）、陈国珍（旦）、姚玉坤（生）、吴籛铿（旦）、林炉（丑）。剧团成立后，在短短几个月内就排演了《保家卫国》、《铲除北霸天》、《彩虹万里》、《闯王进京》、《美国少爷兵》等反封建、反侵略的剧目。1952年夏秋之间，编演《关羽之死》、《梁山伯与祝英台》，参加福建省第一届地方戏曲观摩演出。由于在表演上生搬硬套京剧、闽剧的手法，受到批评。老艺人们乃在会演期间赶排莆仙戏传统剧目《千里送京娘》，在大会内部观摩演出，得到了普遍赞扬。1953年初，改名为莆田县实验剧团，春节期间排演莆仙戏传统剧目《百花亭》、《刘锡乞火》、《公背婆》，参加晋江专区第一届地方戏曲观摩演出，吹奏乐器笛管（筚篥）引起人们的极大兴趣。1954年春节，排演莆仙戏传统剧目《果老种瓜》、《瑞兰走雨》、《三娘推磨》，再次获得成功。华东戏曲研究院赵景深教授率领四位研究人员特地来莆田调查研究。1954年，福建省举行第二届地方戏曲观摩演出，莆田县以实验剧团为基础组成代表队，演出《果老种瓜》、《百花亭》、《春江》。同年10月，莆田、仙游两县合组代表队，赴上海参加华东区首届戏曲观摩演出，黄宝珍和林栋志主演《琴挑》，林炉和黄美玉主演《果老种瓜》。1955年演出经整理的传统剧目《凯文卖子》。因剧中出现饥荒，人们吃糠咽菜，卖儿卖女等情节，后被批判为"影射现实的反动剧本"。1955年至1956年上演朱国福整理的传统剧目《嵩口司》、《孟道休妻》、《高文举》等获得好评。1959年演出朱国福等人创作的现代戏《陈天章》（又名《碧血红花》）。1964年黄文狄、黄宝珍主演的《访友》，黄宝珍和王玉耀主演的《孟道休妻》，由福建省电影制片厂拍成戏曲艺术纪录片。"文化大革命"期间，剧团停止演出。1969年12月剧

团被解散。

云霄县潮剧团　1951年6月，云霄县成立戏剧改革筹备委员会后，即将城关老振笙和老乐天馨两个半职业性质的潮音儒家剧社合并，组成云霄县业余潮剧团，由筹委会成员张桂清任主任兼主弦。1952年春节，剧团首次排演《愁龙苦凤两翻身》、《红娘子》、《美人计》等剧目，在云霄县公演，影响较大。接着又排演《陈胜王》、《信陵公子》、《洪厝埔血案》等剧目，深入山乡演出，以筹资充实剧团设备。同年，剧团由业余转为半专业，并改名云霄县新潮剧团。1954年2月，剧团聘请潮剧老艺人蔡镇京和吴县秋担任剧团导演，整理演出《桃花搭渡》、《扫纱窗》等传统剧目。同年3月，正式转为专业剧团，并命名为云霄县潮剧团。8月，作为龙溪专区潮剧代表队，参加福建省第二届戏曲观摩演出大会，演出传统剧目《扫纱窗》、《搜楼》和现代剧《刘胡兰》。1957年，剧团赴广东省潮汕地区巡回演出，并招收部分广东籍演员充实剧团。演出的传统剧目有《马武捶金砖》、《搜楼》、《逼宫》、《柴房会》、《双跳桥》(见右图)等，在潮汕地区产生一定影响。1959年，老艺人陈妙花主演《百岁挂帅》，曾参加龙溪专区庆祝中华人民共和国成立十周年演出。1960年，由老生庄金柄主演的《满江红》，在闽粤各地演出时，也获得好评。

1969年10月，剧团被撤销。老艺人吴县秋、庄金柄、蔡镇京等相继去世。1977年12月，以云霄县文艺宣传队为基础，并调回老艺人林璋、张良坤，于1978年初，排练上演《百岁挂帅》、《乔老爷上轿》和《金山战鼓》等剧目。1979年3月，正式恢复潮剧团建制。1980年12月，由方朝晖、张耀堂、汤印光创作的历史剧《宝镜篇》，参加福建省1981年创作剧目调演。

古田县闽剧团　原名古田大众闽剧团。1951年7月1日，以福州新国风剧社部分艺人为主，吸收剑溪、抗建两剧团的一些演员组成。1958年改名为古田县闽剧团。1964年社会主义教育运动时下放部分人员到农村劳动，“文化大革命”期间被撤销。1975年重新组建，并陆续招回原剧团演职员。

1956年，剧团曾参加福建省慰问团，由副省长陈绍宽带队，赴鹰厦铁路工地慰问，演出了《城下夫妻》、《燕梦兰》、《茶亭记》等。1958年，古田溪水电站竣工，中国共产党福建省委员会负责同志陪同协助建站的苏联专家，观看剧团演出的《斩秦英》等剧目，并得到领导和专家们的赞扬。剧团比较重视现代戏创作和演出。1958年，张永华创作的现代小戏《课外五分》，参加福建省第二届戏曲现代戏汇演，剧本由福建人民出版社出版。1978年，钟孟恭创作的现代小戏《同意不同意》，参加福建省创作剧目汇报演出。1980年，林汉湘、余根良导演的



现代小戏《小包断“案”》、《“好汉”吃了眼前亏》(以上钟孟恭编剧)、《小花争蛋》(郑慧娟编剧),参加福建省第四届戏曲现代戏汇演,《小包断“案”》(见左图)与《“好汉”吃了眼前亏》分别刊登在《福建戏剧》和《福建日报》上。1981年,钟孟恭创作的现代小戏《求医记》发表在《福建日报》。1982年,钟孟恭创作,林汉湘导演的现代小戏《百病皆休》剧本在《天津演唱》发表。

福清县闽剧团 前身是福清县和平闽剧团,成立于1951年9月,首演《棠棣之花》,影响较大。1951年10月中旬,赴平潭演出途中,遇到狂风恶浪,服装全部报废,靠租服装演出,剧团处境十分困难。福清县人民政府拨给经费五十万元(旧币),解决剧团的困难。1952年,闽剧老艺人余红惠来团,接着林翠惠、何赛卿、张秀珍、张秀英等人,也陆续加入剧团,演员阵容大为改观。1953年春节,剧团首次赴闽北演出,曾在建瓯县首演《棠棣之花》,接着演出《白梨花》、《彩霞楼》等剧目,历时三个多月,卖座良好,收入达三万余元,为剧团基本建设打下了坚实的经济基础。当时浙江省晨光越剧团在建瓯县演出,由于经济困难无法返浙,剧团将日夜场收入的五百八十余元,全部赠给晨光越剧团作为返浙路费。1953年4月,南平失火,为了救济灾民,剧团曾在南平义演一场,将收入的三百余元,献给南平救灾委员会。剧团回福清后,还举行抗美援朝义演。1954年,排演余红惠、赵时昌回忆口述的传统剧目《炼印》(原名《双巡按》)、《取象胆》、《牧羊子》、《浪子卷席》、《双盘答》等,参加闽侯专区戏曲汇演。《炼印》被选调参加福建省第二届戏曲观摩演出,接着余红惠参加由省组织的闽剧代表队赴上海参加华东区首届戏曲观摩演出大会。

1958年,改名福清县闽剧团,并吸收部分闽剧演员,成立福清闽剧二团,兼演词明戏。1959年,为挽救濒临灭绝的词明戏,二团曾排演词明戏传统剧目《杀鬼魂》、《夜会》等,参加福建省第三届地方戏曲观摩演出,福建省文化局奖给“词明戏枯木逢春,百花园增添一色”的锦旗一面。1964年9月以后,剧团停演古装戏,上演现代剧目《血泪仇》等九十一个。同年,创作的现代戏《绿野长春》,参加福建省第三届戏曲现代戏汇演。同时,剧团购置海口里美果林场一座,组织演职员分期分批下场参加劳动锻炼。1970年,剧团被解散,1974年召回部分闽剧演员,开始演出闽剧。1978年,正式恢复建



制，首演《十五贯》获得成功。同年创办福清县艺校，招收男女学员二十人，毕业后组成福清县闽剧二团。

1982年，剧团创作演出新编历史剧《魂断燕山》（见上页下图），参加莆田地区戏曲观摩演出。

福建省梨园戏实验剧团 1951年冬，为贯彻戏曲"推陈出新"方针，拯救濒于消亡的梨园戏剧种，晋江县文化馆多方招集流散在民间的大梨園和小梨园的艺人，成立晋江县大梨园实验剧团。1953年4月，与晋江专区文工队合并，成立福建省闽南戏实验剧团，蔡尤本任团长兼艺术委员会主任，许炳基任副团长，林任生、王爱群、吴捷秋任艺术委员会副主任。老艺人有许茂才、姚望铭、许志仁、杨仁丁、吴瑞德、李茗钳、何淑敏等。主要演员有苏乌水、施织、蔡自强、林玉花、许书美、陈晋水、施教恩等。1958年4月改名为福建省梨园戏剧团。1959年5月，又改名为福建省梨园戏实验剧团。"文化大革命"开始，剧团解散。老艺人退职回乡，演职员下放。1972年4月，由原梨园戏实验剧团演员及晋江地区歌剧团演员组成晋江地区文艺宣传队，翌年春，梨园戏与歌剧分开，正式成立晋江地区梨园戏剧团。

1952年，由小梨园师傅蔡尤本口授传统剧目《陈三五娘》，在新文艺工作者和老艺人合作下，将原演五天五夜的连台本戏，整理成演出三个晚上的本子，并由"下南"、"上路"、"七子班"三个流派的演员，组合排练。是年冬，为参加福建省戏曲改进委员会在泉州举办的戏改学习班演出。1953年，成立福建省闽南戏实验剧团后，剧作者林任生、许书纪、张昌汉，再次将《陈三五娘》进行重点加工，整理成演出三个小时的剧目。这是福建省第一个经过整理改编的优秀传统剧目。1954年11月，《陈三五娘》及折子戏《入窑》，参加华东区首届戏曲观摩演出大会，《陈三五娘》获得剧本、演出、导演、音乐、舞台美术设计及演员等六项奖励；《入窑》也获得剧本、演出和演员奖。1955年11月，《陈三五娘》又由上海天马电影制片厂拍摄成舞台艺术片。1956年，中华人民共和国文化部将《陈三五娘》列为全国第一批受奖的戏曲剧目，并颁发给剧本口述、整理者以奖状和奖金。

1955年，剧团赴京汇报演出《陈三五娘》、《入窑》、《朱文太平钱》、《刘大本》、《桃花搭渡》、《唐二别妻》等剧目。翌年，剧团赴广州、汕头、衡阳、南昌等十多个大中城市巡回演出九十四场。1959年，创作演出新编历史剧《台湾凯歌》，参加福建省第三届戏曲观摩演出。1962年3月，剧团到汕头、广州演出，并在深圳为港澳同胞演出《陈三五娘》、《朱弁冷山记》等。

1956年秋季，剧团创办梨园戏演员训练班，蔡尤本兼任主任。聘请小梨园、上路、下南各流派老艺人为教师，以梨园戏传统剧目《十朋猜》、《摘花》、《昭君出塞》等为教学剧目。1959年6月，学员班随同剧团赴京，在国务院作汇报演出时，董必武副主席及其他中央领导人登台接见演员。同年11月间，中国新闻社与香港华文影片公司联合摄制传统剧目《胭脂记》（即《郭华》），演员由56级学员担任，影片在国内及东南亚发行放映。1960年，学

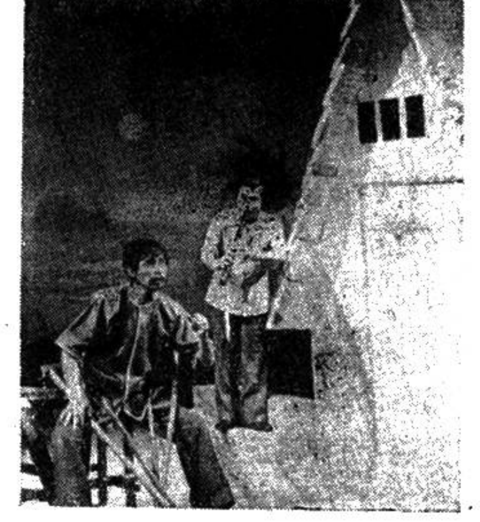
员队参加福建省文化局、中国戏剧家协会福建分会联合召开的全省第三次戏剧艺术教育工作会议和首届青少年、学员汇演大会，演出传统折戏《潘葛围棋》。同年5月，又以传统折戏《睇灯》、《摘花》、《公主别》等参加福建省青少年戏曲汇报演出。

1958年开始，剧团改编、创作演出现代戏有《捡牛粪》、《杨梅岭》、《红色种子》、《两个女红军》、《夺印》、《海防线上》、《杨立贝》、《安南永女游击队》、《不准出生的人》等现代剧目六十多个。1958年8月，《捡牛粪》、《婆媳俩》参加福建省第二届戏曲现代戏汇演。"文化大革命"后，剧团继续创作、改编演出《唐山情》、《燕南飞》、《犯人李铜钟》等现代戏，并恢复排练梨园戏优秀传统剧目《陈三五娘》、《入窑》、《苏秦》、《李亚仙》（见图）、《王魁负桂英》等。1979年，吴捷秋创作的新编历史剧《刺桐舟》和郑国权创作的现代剧《燕南飞》，分别参加泉州市和福建省建国三十周年献礼演出。1980年，剧团赴香港，在新光戏院上演传统剧目《陈三五娘》、《李亚仙》、《苏秦》及折戏《摘花》，深受港澳同胞及海外侨胞的欢迎。1982年，根据传统剧目《梁灏》改编的《红叶宝剑》参加福建省创作剧目调演。



晋江县高甲戏剧团　原名晋江民间高甲戏剧团，成立于1951年。由高甲戏名丑柯贤溪任团长，编导陈述任艺术委员会主任。主要演员有名旦洪金乞、武二花萧迪吉、小生黄秀朗等。1956年曾改编现代戏《草原之歌》，参加福建省第二届戏曲观摩演出，后来在各地巡回演出三百多场，改变了剧团经济上的困境，剧团声望大振，被赞为"一个现代戏，救活了一个剧团"。1958年至1966年，剧团又先后以《状元船》、《新兽医》参加福建省戏曲现代戏汇演，亦受到大会鼓励。1959年，陈述以侨乡生活为题材创作现代戏《侨乡之歌》，并在侨区各地巡回演出，受到了侨乡广大群众的赞赏。1960年，剧团创办了高甲戏演员训练班，培养了姚道成、赖宗卯、刘基德、欧阳燕青等一批新秀，继承了高甲戏老前辈的表演艺术，成为高甲戏的艺术骨干。

"文化大革命"期间，剧团被解散。粉碎"四人帮"后，重组剧团，并改名晋江县高甲戏剧团。1979年，以《骑驴探亲》、《磕碑》等小戏参加福建省优秀青年演员评比演出，被文化部文学艺术研究院、中国唱片公司、中央电视台、福建电视台录像或灌制唱片。1981年现代戏《唐山情》（陈述创作）（见右图）参加福建省创作剧目调演，获多项奖励。现由高甲戏表演艺术家柯贤溪任剧团顾问。



龙溪地区芗剧团　1951年，由台湾歌仔戏霓光

班、漳州子弟戏新春班，合并成立漳州实验芗剧团。1957年调龙溪专区，改名为龙溪专区芗剧团，由龙溪专区文化科副科长阮位东兼团长，陈开曦兼副团长。1958年下放漳州市，与漳州市笋仔芗剧团合并成立漳州市芗剧院。1960年又调回龙溪专区。“文化大革命”期间剧团被解散。1979年，恢复剧团建制，定名龙溪地区芗剧团。中共党支部书记黄石钧，团长陈玛玲。

剧团建立以后，先后创作上演现代剧《台民泪》、《垦荒记》、《渔岛民兵》、《碧水赞》、《争车》、《一斤麻油》；改编演出现代剧《白毛女》、《葡萄丰收》、《种柑记》、《赵一曼》、《东海最前线》等；同时，还创作演出新编历史剧《逐荷志》、《黄道周》；整理了传统剧目《三家福》、《金鲤鱼》、《鸾错凤误》、《安安认母》、《吴美娘》、《恶婆婆》等。1954年，《三家福》先后参加福建省第二届戏曲观摩演出和华东区首届戏曲观摩演出。1960年，漳州艺术学校首届毕业生大多数分配到剧团，充实了新生力量。同年参加全国巡回演出，经汕头、广州、韶关、长沙、武汉、无锡、苏州、上海、杭州等城市，演出《水仙花》、《加令记》、《武夷英烈》、《海岛民兵》、《三家福》、《安安认母》、《恶婆婆》等剧目。1979年10月，与龙海县等芗剧团共同组成福建省龙溪地区歌仔戏演出团，晋京参加庆祝中华人民共和国建国三十周年调演，演出现代剧《双剑春》。同时，还演出《三家福》、《安安认母》、《盗银》等传统剧目。并由中央人民广播电台录音作为对台湾、对东南亚华侨的广播节目。1980年，剧团创作演出了《紫燕双飞》（见图），参加福建省第四届戏曲现代戏汇演。



福鼎县越剧团　1952年2月，为支援福建前线，浙江省温州市信陵越剧团演员吕爱宝（旦）和王月楼（老生）、裘月娥（小生）、王一娘（老旦）、裘善花（丑）等三十六人组成姐妹班到福鼎县。福鼎县工会选派八名舞台美术人员，并陆续吸收从浙江省乐清县来的陈菊英（旦）、瑞安县来的陶杏花（花脸）等组成福鼎县信陵越剧团，吕爱宝任团长。同年10月，改名为福鼎县越剧团，赴福州参加福建省首届地方戏曲观摩演出大会，演出《梁山伯与祝英台》和《钗头凤》，获得奖励。同年，为配合抗美援朝和婚姻法宣传，演出现代戏《父子争先》、《夫妻红》、《兄妹开荒》、《小二黑结婚》等。1957年，剧团实行“合作化”，演职员的私人服装、道具折价归团，实行固定工资制，自负盈亏。当时收入较好，剧团添置了较充足的服装、布景、灯光器材。1960年改名地方国营福安专区福鼎越剧团，创办国营福建省福鼎越剧团艺术学校，培养出三十多名演员和演奏员。1962年又改为县办集体所有制单位。当时剧团行当齐、阵容强，艺术质量较高，曾到福州、漳州、厦门、泉州和广东省的潮

州、汕头等地演出。1963年赴上海演出《金沙江畔》等得到好评。剧团还邀请著名越剧表演艺术家袁雪芬，越剧作曲周大风和舞台美术人员苏石风讲课传艺。建团以来，积累了一批保留剧目，现代戏有《白毛女》、《金沙江畔》、《杨立贝》等，传统戏有《信陵公子》、《叶香盗印》、《红楼梦》、《梁山伯与祝英台》、《盘夫索夫》、《孔雀东南飞》等。1961年，演出达五百余场，收入六万元。

“文化大革命”中，剧团被解散，除少部分人员被选调到宁德地区京剧团外，大部分演职员遣散回家。1977年2月，恢复成立福鼎县越剧团，1978年9、10月，马俊秋、吕爱宝相继病逝，由王宝琴任团长。1980年4月，剧团到福州演出传统剧目《孔雀东南飞》，福建电视台进行了实况录像播放，福建人民广播电台全场录音播放。

龙岩地区汉剧团　1952年，由龙岩县龙门区政府指导员章宗柏倡导，以龙汀剧社和龙门剧社为基础，于6月13日正式建团，初名龙岩群声汉剧团。团长邓景棠，有演职员四十余人。1954年，剧团划归龙岩专区，遂改称龙岩专区汉剧团。1958年，剧团下放龙岩县，又易名龙岩县汉剧团。1959年再次属专区，复名龙岩专区汉剧团。1966年10月被解散，1972年重新组建，编制八十人，更名龙岩地区汉剧团。

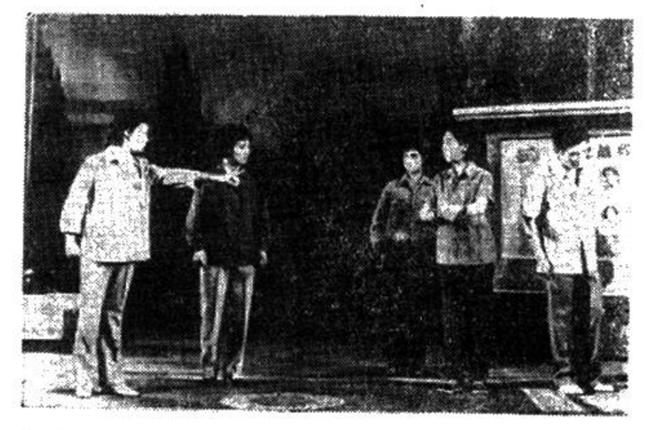
1956年，剧团首次参加福建省戏曲观摩演出大会，演出传统剧目《大闹开封府》、《打洞结拜》、《百里奚》、《打花鼓》等。1958年，由邓玉璇主演的现代剧《陈客嫲》参加福建省第二届戏曲现代戏汇演，获得较高的评价。1961年底，龙岩专区文化局副局长王锐华兼任团长，陆续抽调一批新文艺工作者充实剧团，对传统剧目《大保国》、《大闹开封府》再次进行整理改编，同时还组织老艺人挖掘二百多个传统剧目。1963年，广东汉剧院到龙岩县演出期间，为交流表演艺术，剧团与汉剧老艺人联合演出传统剧目《审六曲》、《三气周瑜》、《贵妃醉酒》、《击鼓骂曹》等，受到广东省汉剧工作者赞赏。1965年后，在大演现代戏和上山下乡的声浪中，第一次上演反映越南革命斗争题材的现代戏《南方来信》，剧团下乡实行“板车化”，步行送戏上门。1973年，创作演出革命历史题材的现代戏《灵川潮》，同时改编演出现代戏《海岛女民兵》，对汉剧的推陈出新和表现现代生活方面，进行了有益的探讨。



1979年，剧团改编上演《西厢记》、《白蛇传》及传统剧目《打洞结拜》等，并由香港东方唱片公司录制唱腔选段，在国内外发行。同年改编演出古装戏《祝枝山嫁女》。1980年改编演出的现代戏《鬼恋》（见上图），参加福建省第四届戏曲现代戏汇演。

福安县闽剧团　前身是福安县甘棠镇业余剧团。1952年10月，经整顿、充实，组成福安县闽剧团。上演的剧目多为现代戏，有《白毛女》、《刘胡兰》、《婚姻问题》等。剧团主要演员有陈维祥、张团玉、王莲梅、陈娟娟等，深受当地群众喜爱。至六十年代初，剧团渐趋兴盛。曾编演《封神榜》(三集)、《少林寺》(三集)。迄今，剧团上演大型剧目有一百四十多个，小型剧目二十余个。其中现代戏《走上靶场》、《下班后》(以上黄光裕编剧)和《白云山上货郎担》(陈桂寿编剧)等，于1966年4月，经福安专区选拔，参加福建省优秀剧目汇报演出。“文化大革命”中，剧团被解散，1979年6月，恢复福安县闽剧团建制。全团有六十人。先后创作上演现代剧《三江潮》和新编历史剧《刘中藻》等。

顺昌县闽剧团　1950年，庄务官、郑瑞秋、王水旺带领福州新国风剧社三十余人，由南平步行到顺昌洋口镇演出。由于人员少，舞台设备简陋，演出收入扣除老板的戏箱租金后所剩无几，剧社面临困境。幸遇洋口镇工商业联合会出面当包头，剧社即派学员往福州聘请善传奇艺人陈月樵、陈风如、金兰子、周武年等人，重新组建新国风剧社，在洋口大庙演出。工商联每月每人发二元菜金维持生活。不久，工商联也难以资助，乃每人发五元路费遣散回家，剧社散伙。适逢雨季，山洪暴发，大批民船被困洋口，剧社艺人无法返福州，便趁机开台演戏，暂渡困难。1951年，艺人陈天吉由沙县带领朱宝财夫妇及李玉官等六人来洋口合班。由洋口镇工会接管，继续在洋口大庙演出。1952年，顺昌县人民政府拨款救济艺人，并派干部陈模范进班。配合工会进行民主改革，正式成立顺昌解放闽剧团，民主选举陈天吉为团长。剧团成立后，排演了《六部会审海棠花》一剧到闽北各县市巡回演出，场场满座。同年，由老艺人郑杜樵口述，曹端整理的传统剧《取象胆》参加福建省第一届戏曲观摩演出，陈月樵获演员奖。1956年，剧团由洋口迁到顺昌，改名顺昌县闽剧团。剧团配备了专职编剧，着手发掘整理老艺人口述的传统剧本。当时由朱宝财口述，曹端整理的传统剧目《包公判玉蝉》，经过一年的演出和修改，于1957年首次赴福州演出，连演一个多月，场场爆满。后又到了泉州、漳州、同安、厦门等地演出，亦受到赞扬。1958年，剧团纳入地方国营，并组成两个演出队，自带背包、道具，步行深入到全县各农村演出，走遍了全县各公社、大队及三百多个生产队，深受广大群众欢迎。1959年初，由剧团抽出一部分经费和师资人员，招收了二十余名青少年学员，以教艺与学文化相结合，教学演出了《一文钱》。学员毕业后充实到剧团，再次赴福州和厦门及闽南一带演出。1965年



5月，由于当时提倡大演现代戏，而该团以演古代戏为主，因而被解散。1966年12月26日，经中国共产党顺昌县委员会同意，恢复建制，可是，不久又被解散，戏衣戏箱被烧毁。直至

1978年10月才重新恢复。1980年，编剧程晋创作的现代戏《陶小兰》(见上页图)参加福建省第四届戏曲现代戏汇演。

浦城县赣剧团　1952年，浦城县民间艺人金元朝、潘桂香、余炳辉等，邀请江西省上饶、广丰一带流落在浦城的赣剧艺人程老四、吴享丁等人及浦城农村马灯班(早期赣剧俗称)艺人等四十五人，自筹资金，组成半职业剧团。同年8月，经浦城县人民政府批准成立浦城县同乐剧团。1956年，正式成立浦城县赣剧团。该团先后挖掘和整理了《李士休妻》、《借衣激友》、《铁算盘》等传统剧目九十多个，创作了《全家红》、《满山春》等现代戏十四个。1959年，《铁算盘》曾参加福建省第三届戏曲观摩演出，获得好评。"文化大革命"中剧团被撤销，1978年恢复建制，即组织创作了以方志敏带领红十军攻打浦城的革命事迹为题材的《闽山碧血》，参加福建省1978年创作剧目调演。1981年，黄文富创作的历史故事剧《练氏夫人》参加福建省1981年创作剧目调演，福建电视台录制了电视片，由中央电视台向全国播放。该团自成立以来，肩挑行装走遍了全县二百七十九个大队和一些深山寮铺，边远村庄。每年上山下乡长达七个月左右，被群众誉为扁担剧团。1958年，剧团创办了一所农场，增加了经济收入，安排了家属就业，演职员生活得到改善。《人民日报》、《光明日报》、《解放日报》、《福建日报》、《福建画报》、《福建戏剧》等报刊分别以新闻、通讯、图片、评论等形式详细作了报道。1959年，福建省文化局曾将剧团"上山下乡为农民服务，亦农亦艺办剧团农场"的典型事例，制成实物模型，分送福建省展览馆及中国艺术博物馆展出。1960年，剧团被评为全国文教先进单位，出席了全国文教群英会，中华人民共和国国务院颁发了奖状，剧团代表受到周恩来总理和其他中央领导人的接见。中央新闻电影制片厂还拍摄了浦城赣剧团《上山下乡为农民服务》的新闻纪录片。

南安县高甲戏剧团　1952年10月成立，初名南安县高甲戏实验剧团。1953年，中共南安县委员会派傅仰荣任团长，历任副团长有林海棠、黄和眉、李水添。团内知名艺人有鼓师卓水怀，乐师黄和眉，名丑林海棠、李水添等。1955至1960年，先后培养了一批艺术骨干。1959年上演新编历史剧《海瑞》，同时编演古代剧《汉宫魂》及现代剧《一家兵》等。1980年，施香治参加福建省部分剧种唱腔汇演，获二等奖。

1969年2月，剧团被撤销。1978年3月，剧团恢复建制，先后移植、改编演出《山乡风云》、《秦香莲》、《生死牌》、《二度梅》、《哭人彘》等优秀剧目。1980年，剧团又招收一批学员充实演出队伍。

仙游县鲤声剧团　1952年底，仙游县榜头南溪乡陈志，大济井头乡陈金溪两人发起，由原新生和、新泉春、新协和、庆升平等十二个莆仙戏班幸存的艺人组合成立群声剧团。1953年经仙游县文化馆整顿，正式定名仙游县鲤声剧团，由吴玉相任团长。1954年，与仙游县实验剧团合作，排演《琴挑》等剧目，参加福建省第二届地方戏曲观摩演出。1955年，成立艺术委员会，陈仁鉴任艺术委员会主任，林栋志任副主任，并建立导演制度，导演组的

成员有林栋志、林元、朱石凤、傅起云、陈金兰、傅清莲、陈金扳、陈世燕等。同时加强了音乐创作的力量，充实乐员，排演了一批剧目。1956年7月，由陈仁鉴创作的现代剧《大牛与小牛》、《三家林》，参加福建省首届戏曲现代戏汇演。年底，陈仁鉴据传统戏《施天文》进行改编，更名为《团圆之后》，赴省作汇报演出，获得戏曲界的重视。1958年，创作现代剧《夫妻红》（林金标编剧）参加福建省第二届戏曲现代戏汇演，获得好评。同年底经福建省文化局选定《团圆之后》（见右图）等，于1959年赴北京参加庆祝中华人民共和国成立十周年献礼演出，并先后到九江、南昌、苏州、杭州、南京、上海、长沙、武汉、济南等地演出，影响很大。在北京演出期间，朱德、周恩来、陈毅、贺龙、罗瑞卿、彭真、张鼎丞、陆定一等党和国家领导人以及郭沫若、茅盾、周扬、梅兰芳、林默涵等文艺界人士观看演出。首都及上海等地报刊都发表了评论文章，赞扬《团圆之后》是戏曲推陈出新的精品。在福州演出《团圆之后》时，田汉、曹禺、老舍、阳翰笙都亲临观看。老舍还挥毫赋诗，写下"魂断团圆后，神移笑语前，春风芳草碧，莺啭艳阳天"的名句。1960年，《团圆之后》由长春电影制片厂拍摄成舞台艺术片。剧团被评为福建省先进单位，中国共产党福建省委员会授予"推陈出新的典范"锦旗，中华人民共和国国务院给剧团颁授"先进单位"奖状。



同年，仙游县成立莆仙戏剧院，鲤声剧团改为仙游县莆仙戏剧院一团。1961年剧院撤销，复名仙游县鲤声剧团，分为两队，鲤声为一队，艺术训练班的学员为二队。1961年，为研究戏曲历史需要，以鲤声剧团为主排演了莆仙戏大棚戏《目连救母》，在福州八一礼堂作内部研究演出。演出后，道具、服装等均为福建省戏曲研究所戏曲历史陈列室收藏。1962年，《春草闯堂》、《嵩口司》（陈仁鉴整理改编）参加省汇报演出，同时到南平、三明、漳州、厦门、泉州等地巡回演出。1963年，由柯如宽改编、林栋志导演，排演了《八一风暴》、《井岗山》、《霓虹灯下的哨兵》、《决胜千里》、《兵临城下》等大型现代戏。1966年6月，"文化大革命"中，该团改名东风剧团，分为红宣兵队和红卫队。1970年，剧团被撤销，演职人员被下放回乡。1971年建立仙游县文艺宣传队，1975年改名仙游县莆仙戏剧团。1977年10月，恢复仙游县鲤声剧团建制，中国共产党仙游县委员会召开平反大会，为剧团正名，重排了《春草闯堂》、《团圆之后》等剧。1979年2月，《春草闯堂》赴京参加建国三十周年献礼演出，中央电视台和中央人民广播电台都向全国作了实况转播。回省时，还到上海、杭州等地巡回演出。全国有几十个剧种，一百多个剧团纷纷移植上演《春草闯堂》。

1980年，剧团排演现代剧《遗珠记》（郑怀兴编剧，林栋志导演，谢宝燊配曲）参加福建

省第四届戏曲现代戏汇演。1981年，新编历史剧《新亭泪》（郑怀兴编剧，朱石凤导演）参加福建省创作剧目调演，并荣获1980—1981年度全国优秀剧本奖。1982年，剧团排演了由朱石凤导演，林金标创作的《清平调》，以及郑怀兴创作的《魂断鳌头》。

南安县梨园戏剧团 原名南安县大梨园剧团。1951年，南安县文化部门试办南安县梨园戏实验剧团，曾招收青年演员，聘请梨园戏老艺人教戏。后因经费和经验不足，当年解散。1952年，由晋江小梨园洪文本班的十几名演员与南安洪洞戏班的八名演员，联合成立自负盈亏的南安县大梨园剧团。1954年，由南安县文教科批准，正式定名为南安县大梨园剧团。该团成立后，曾整理演出梨园戏传统剧目《苏秦》、《王十朋》、《恩仇报》、《吕蒙正》、《岑彭归汉》、《借女冲喜》、《朱弁冷山记》以及现代戏《陈客嫲》等。1960年11月，剧团解散。主要演员并入福建省梨园戏实验剧团，其余演职员回乡务农。1961年12月，经县主管部门批准，又重新建立南安县大梨园剧团，由蔡允怀任团长，在福建省梨园戏实验剧团的几个主要演员也陆续回团。1965年，社会主义教育运动后期，剧团再次解散。1978年，组建南安县木偶剧团。1979年，因木偶戏业务萧条，乃改演梨园戏剧目。剧团有演职员四十三人，其中演员二十四人。

永安县京剧团 前身为永安京剧研究社。初创时，曾吸收金福连班艺人陈春雷、教师缪凤旗，以及票友钱化南、黎一民等参加。1952年，杨孝坤、黎一民编写的京剧现代戏《糖衣炮弹》，演出效果较好，得到社会重视。1953年初，剧团在贡川（属永安县）途中发生翻船事故，服装道具全部沉没，人员虽无伤亡，但剧团因此处于瘫痪状态。副团长杨孝坤挺身而出，力主同舟共济，拯救剧团。他以身作则，率领演职员日领三角钱伙食费，其余演出收入全归剧团购买服装。约半年多，剧团恢复了元气。同年，改编上演的《杨三姐告状》、《祥林嫂》（均由杨孝坤、黎一民改编）等十多个时装戏剧目，上座率都很高。1954年正式命名为永安县京剧团，并先后聘请上海、杭州等地名角为特邀演员，同时传授技艺，使剧团演出质量有了显著提高，曾出省到广东、江西等地巡回演出。1958年，福建省京剧团团长李盛斌及名演员尹克明来团协助工作，对培养新生力量，进一步提高表演艺术水平，起了很大作用。1964年，剧团演出由孟筱伯执笔创作的京剧现代戏《阿金姐》。

“文化大革命”中，戏装道具全被烧毁，剧团被撤销。1978年秋恢复剧团建制，演出了《十五贯》、《红灯照》等优秀剧目。1979年春，杨成武副总参谋长视察永安时，观看了《十五贯》的演出，给予热情赞扬。剧团复建后，曾创作上演的现代戏有《闽山烈火》（赖承光创作）、《这条财路不通》（张和陆创作）等。

长汀县越剧团 前身是龙岩专区越剧团。1947年，浙江戏班班主卢俊川在福建省建阳县组织知音舞台，1949年更名群乐舞台，以后到建阳县演出，改名群乐越剧团。1950年到沙县演出，1952年由永安专员公署文化科接管。1956年，因永安县并入龙岩专区，遂改名为龙岩专区越剧团。1958年，由张雪华、吕小毛率领剧团下放到长汀县，更名长汀县

越剧团。1969年剧团被解散，1978年恢复建制，全团五十人。该团成立后，多在闽、粤、赣边区城乡演出。1965年，《文汇报》以《活跃在山区的文艺轻骑》为题报道了剧团的事迹。主要演员沈雅芳、裘玲飞、赵翔凤、俞桂芳等，曾演出《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《泪洒相思地》、《碧玉簪》等传统剧目和《江姐》、《芦荡火种》、《年青一代》、《不准出生的人》等现代剧目。剧团曾创作改编演出《魂系中原》、《深谷幽兰》、《赵玉彝与梁四珍》等剧目。为培养新生力量，剧团于1959年和1979年先后办了两期训练班，培养了许琪珊、王侣、孙亭等一批优秀青年演员，现成为该团的艺术骨干。

邵武县越剧团　1953年1月，邵武县人民政府从浙江省萧山县临浦镇请来越剧姐妹班班主殷松亭，主要演员沈月花等四十七人，组建新文越剧团。1957年，改名邵武县越剧团。建团以后，剧团演出《十里亭》、《梁山伯与祝英台》等六十多个传统剧目和《春到草原》、《椰林怒火》等二十多个现代剧目。剧团除在福建各地演出外，还到浙江、江西等省二十多个县市巡回演出。1966年5月，剧团被撤销。1981年2月，剧团恢复，演职员五十四人。剧团恢复后，曾演出《玉蜻蜓》、《孟丽君》等二十多个传统剧目和《甜蜜的事业》、《救救她》等四个现代戏。此外还创作演出古代剧目《蟒玉梦》（黄启明编剧，裘学苗唱腔设计）和现代剧《接官记》（骆驿编剧，黄明洁音乐设计）。《接官记》是以三角戏形式演出的，当时除了本团的三角戏人员外，还从外单位借用一些原三角戏的演员，并聘请三角戏老艺人任艺术指导。1982年，创作演出现代戏《你说好不好》（吴国豪编剧，陈国耀唱腔设计）。

漳州市芗剧团　1953年4月，以原笋仔班为主，组成漳州笋仔芗剧团（共和制）。1956年底，漳州市人民政府派工作组整顿剧团后，改名为漳州市芗剧团。1958年9月，与龙溪专区芗剧团合并成立漳州芗剧院。1965年恢复为漳州市芗剧团。1969年9月剧团被解散，1975年10月重建。现有演职员一百零一人，团长陈荣宗，副团长陈德根（兼艺术委员会主任）、张鹏；芗剧艺人邵江海、李少楼、林文祥、姚九婴，先后在剧团担任艺术顾问和艺术指导。



三十年来，整理演出了《山伯英台》（见右图）、《李妙惠》、《李三娘》等传统剧目，改编上演了《白毛女》、《血泪仇》、《洪湖赤卫队》、《江姐》及创作演出了《海防前线的人们》、《一网打尽》等现代剧目。1956年参加福建省第一届戏曲现代戏汇演，《海防前线的人们》获创作鼓励奖。1959年改编民间传说《加令记》为芗剧，为庆祝建国十周年作献礼演出。1980年，《情海歌魂》参加福建省第四届戏曲现代戏调演，获多项奖励。剧团重视编、导、演新生力量的培养，1959年9月和1979年7月，剧团先后举办两期芗剧训练班，招收学员六十二名，

学制分别为一年两个月和四年，为剧团输送一批青年演员。同时，还选送一批编剧、导演、音乐和舞台美术人员在上海戏剧学院、中国戏曲学院、福建省艺术学校进修培训。

南靖县芗剧团　创建于1953年5月。初由南靖县文化馆招集在乡村教戏的艺人十余人，组成一个半专业剧团，称为南靖县重点剧团。当时剧团设备简陋，服装道具均借自附近农村业余剧团。1955年，剧团聘请厦门市、同安县芗剧界部分老艺人充实阵容，南靖县政府财政部门拨款购置服装、乐器等演出设备。剧团陆续排演了《秦香莲》、《西厢记》、《钗头凤》等优秀传统剧目。同年8月，正式命名为南靖县芗剧团。1956年初，先后到华安县、同安县、晋江县、惠安县、漳州市、厦门市等地巡回演出。1958年初整顿剧团，精简队伍，余下的人员分成两个队下乡演出，渡过困难时期。1961年，南靖县艺术学校一批学员毕业充实到剧团，剧团也培养了一批青年演员，业务收入每天达六百元，剧团进入昌盛时期。1962年，本团作者庄展亨整理的《天伦泪》、《路遥知马力》（与杨日春合作）以及苏万明整理的《审弓鞋》等传统剧目，成为剧团保留剧目。此外还创作演出现代小戏《毕业之后》、《队长与岳母》、《布袋记》、《两兄弟》、《探家风》等。1969年剧团解散，1971年成立南靖县文艺宣传队，演出《小刀会》、《十五贯》等剧目。1979年恢复剧团建制。1981年，南靖县遭受特大洪水灾害，剧作者陈志亮深入生活，创作出反映灾区人民抗洪斗争生活的芗剧小戏《结冤·解怨》（见图）和《邻里之间》，排演后，参加福建省1981年创作剧目调演。



闽侯县闽剧团　1952年，闽侯县文化馆曾组织一批民间艺人，开展评话说唱活动。1953年春，正式成立闽侯县曲艺团，由评话员陈春生担任团长。建团时只有九人，俗称“九人团”。1954年，队伍扩大到十六人，演出《梁山伯与祝英台》及现代戏《妇女代表》、《两兄弟》、《红桔记》等，均达数百场，其中尤以《红桔记》更为成功。由于闽侯县曲艺团在戏曲反映现代生活方面做了有益的探索，引起了省、地领导和戏曲界同行的关注。1954年，曲艺团应邀参加福建省地方戏曲汇演。1956年参加了福建省第一届戏曲现代戏会演。同年3、4月间，还被福建省文化局调到省人民剧场作示范演出。老艺人看了演出掌声不绝，反应强烈。此时，曲艺团已稍具规模，演出剧目已多是闽剧，且闽侯以产桔闻名，尤其剧团演出的《红桔记》名扬遐迩，遂改名红桔子闽剧团，由陈春生任团长。当时演出的现代剧有《志愿军的未婚妻》、《布谷鸟又叫了》、《春暖花开》、《红色种子》、《赵小兰》、《仲秋之夜》、《海上渔歌》、《草原之歌》等；传统剧有《一文钱》、《红书宝剑》、《梅玉配》、《桃李冤》、《荒江女侠》、《搜书院》等。同年9月，闽侯专区撤销，原专区闽剧团下放到闽侯县，改称闽侯

县人民闽剧团。1958年冬，中国共产党闽侯县委员会决定成立闽侯戏剧院，闽侯县人民闽剧团改为一团，红梅子闽剧团改为二团，此外还包括艺校、文工团、歌舞团、曲艺团、少年演出队等七个单位共二百六十四人。由闽侯县文化科长郑秀惠任党支部书记兼院长，陈德泰任支部副书记兼副院长，陈春生、郑振庚、吴玉端任副院长。1959年冬，闽侯专区恢复，闽侯戏剧院撤销，一团的多数演员上调专区，恢复闽侯专区闽剧团，留下少数老艺人和艺校培养的新生力量，组成少年演出队。二团更名红星闽剧团，两团共一百五十二人。1962年初，再次合并为闽侯县闽剧团，陈德泰任党支部书记，王萍任团长，下分两个演出队。新团组建后，演出的现代剧有《夺印》、《战斗的青春》、《丰收之后》、《八一风暴》、《东风解冻》等；传统戏有《桃金花夺金印》、《莲花庵》、《孟丽君》、《打棍出箱》、《宝莲灯》、《薛刚反唐》、《杨八姐救兄》、《三请梨花》等；移植上演的剧目有《杨门女将》、《满江红》、《刘三姐》、《三打白骨精》等；新编历史剧有《卧薪尝胆》。



1964年9月13日，剧团参加福建省第三届戏曲现代戏汇演，演出大型现代剧《虎山行》。1965年元旦，贯彻华东区话剧会演关于精简戏剧队伍精神，全团只留下八十二人。"文化大革命"开始，剧团精简到三十二人，改名毛泽东思想文艺宣传队。1972年5月，恢复闽剧团建制。1975年6月，创作《东海战歌》，赴北京参加全国省、市、自治区戏剧调演。1979年，创作反映中法战争的《五虎口》（杨基编剧）（见图）参加福建省庆祝中华人民共和国建国三十周年演出。1981年冬，新编历史剧《洪武鞭侯》（岳平、卞卡编剧）参加福建省、福州市调演。

闽清县闽剧团　前身是闽清城关内外的两个儒林班，1953年两班合并成立为县专业性质的梅城闽剧团。1956年中国共产党闽清县委员会对剧团进行整顿，更新了队伍，定名为闽清县闽剧团。"文化大革命"期间，剧团被撤销。1978年恢复建制。1979年，由闽清县艺术学校招收三十多名学员，建立闽清县闽剧二团。创作剧目有《渔女谏君》、《双洞房》。1982年一团创作演出《落榜进士》等。

德化县高甲戏剧团　中华人民共和国成立初期，德化县艺术上较有造诣的艺人温正雁、郭正德、陈望月、王秀花、林东海、郑美英等十九人，自筹服装道具，组成群众剧社。1953年9月13日在德化县人民政府指导下，正式成立德化县高甲戏实验剧团。1954年，排演业余作者郭少青编的小型现代剧《黄小兰卖余粮》。1958年组织成小分队，自带服装道具，步行深入农村、工矿演出，晋江专区文化局在德化县召开现场会议，总结推广小分队上山下乡，送戏上门的经验。尔后，侧重上演现代戏。有移植的《红灯记》、《芦荡火种》等和自编的现代戏《戴云雄鹰》、《戴云山上红旗飘》以及移植的新编历史剧《文成公主》等。1962

年，国家缩减补助，力求自给，侧重上演传统戏和新编古装戏。其中有郭勇生编的《邱昆智斩子》、《花烛恨》，有王志刚编的《七部棺》，林维川编的《再造天》等古装戏。1964年，王志刚创作的现代剧《瓷公鸡》，在社会主义教育运动中巡回演出。1966年12月17日，“文化大革命”中，易名为红艺剧团。此时，王志刚被打成“文艺黑帮”，清洗出剧团，他创作的《瓷公鸡》、《火队长》、《一条轮胎》等乡土题材剧目，均被视为“毒草”。1969年2月，剧团被解散。粉碎“四人帮”后，对有关作者及其剧目始按政策进行了平反。1978年9月28日，重建德化县高甲戏剧团，次年，招收演员十八名，实行“四定一奖”管理，贯彻整理改编传统戏、新编历史剧、现代戏“三并举”的剧目方针。1981年，演出新编历史剧《斩鸿恩》(王志刚编剧、詹晓窗导演)。

沙县越剧团　前身是新嵊、群乐越剧团，1951年，由班主卢俊川组成一个演出团体，在建瓯县、南平市、永安县、沙县等地演出，后在沙县落户。1953年，部分演员受聘于永安，尔后改组为长汀县越剧团，新嵊、群乐越剧团随即解体。同年9月，卢俊川受中国共产党沙县委员会委托，重新聘请演员，正式建立沙县越剧团，卢俊川任团长，王传奎任副团长。1961至1963年，剧团曾到广东汕头、江西南昌及上海、杭州等地演出。1961年冬，中华人民共和国国务院副总理邓子恢回闽视察，观看剧团青年演员演出的《刘海戏金蟾》、《乔太守乱点鸳鸯谱》。1963年1月，剧团移植莆仙戏优秀剧目《春草闯堂》，赴上海演出，以后又到杭州公演，连满三十八场，浙江省广播电台曾播放演出实况。京剧表演艺术家盖叫天还邀请全团演员到他家作客，讲授技艺。



中国共产党第十一届三中全会后，剧团先后创作演出了古代戏《铲平王》(杨占春、梁中秋编剧)、《状元谜》、《文珠覆舟》、《卖花女》(梁中秋编剧)(见图)及现代剧《卖儿记》(李铁华编剧)、《芙蓉镇》(梁中秋改编)等。1979年前后，剧团陆续在浙江省、福建省三明市等地招收学员三十一名。并排演了《碧玉簪》、《小姑贤》、《打銮驾》等。1979年9月，中华人民共和国文化部部长黄镇在建宁观看学员队演出。1981年，《卖花女》参加福建省创作剧目调演。1982年初，福建省人民广播电台录制了黄振、贾洁清、黄春燕唱段，由中央人民广播电台推荐，向全国播放。同年8月，剧团据闽剧《曲判记》改编为越剧《洞庭浪》，赴上海演出。尹桂芳、秦瘦鸥等艺术家曾在《新民晚报》发表评论文章，上海电视台还播放全剧演出录像。

崇安县越剧团　1951年冬，浙江省的民间越剧团瑞月舞台到崇安县演出，由赵瑞花

任主演，颇得当地群众喜爱。1953年，赵瑞花回浙江，留下的部分人员与浙江省另一个流动来崇安县演出的民生越剧团合并，组成自负盈亏的崇安县访红越剧团。1957年改名为崇安县越剧团。1958年，编剧林伯森创作的现代剧《红色母亲》，参加福建省第二届戏曲现代戏汇演；1960年，编导沈万成创作的现代剧《到苏区去》，参加福建省青年演员汇演；1964年，林伯森创作的现代剧《梁》，参加福建省第三届戏曲现代戏汇演。"文化大革命"中剧团被解散。1979年冬恢复建制。上演了《丹山吟》、《双峰传》、《拈阄配》、《卧薪尝胆》、《混天珠》、《玉女峰》、《寇准背靴》、《驸马盗图》等创作剧目。1980年后曾创作演出现代戏《啼笑皆非》（林伯森编剧）、古装戏《舍亲抢亲》、《哑状元》（沈万成编剧）等。

同安县芗剧团　　中华人民共和国成立前，在同安城镇乡村流动演出的有七女班、目朝班、彩云班、莲春班、凤凰春、福金春……等歌仔戏班，几经星散离合，最后剩下凤凰春戏班。中华人民共和国成立初期，凤凰春改组为福金春。在民主改革运动中，福金春流入厦门市，部分演员留在同安县，与原凤凰春的部分演职员，组成同安大众芗剧团。五十年代末，同安大众芗剧团又改为同安县实验芗剧团，最后定名为同安县芗剧团。主要演员有洪本忠、黄海瑞、李碧玉、蔡宝治、林秀治等。演出剧目有现代剧《白沙仑》（本团创作）、《三座山》和传统剧目《穆桂英招亲》、《田螺姑娘》（本团创作）等。1969年，剧团被迫解散。1970年，组建同安县文艺宣传队，上演剧目有《沙家浜》、《江姐》等。1979年，恢复同安县芗剧团，上演剧目传统戏有《杨门女将》、《三请樊梨花》等；现代戏有《小城春秋》（本团创作）等。

柘荣县越剧团　　1954年3月，以柘荣县荣农业余剧团为基础，并吸收马站、沿浦、金乡等业余剧团二十余名演员组成，定名柘荣县越剧团。"文化大革命"中剧团被撤销。1977年在原柘荣县文艺宣传队基础上恢复建制，由林爱棣任团长。

1957年，剧团应邀为中国共产党福建省代表大会开幕式演出。其后，多次参加福建省春节慰问团深入海岛，慰问中国人民解放军前线三军。1958年，现代戏《草岗变茶岗》（林国雄创作）参加福建省第二届戏曲现代戏汇演。1959年，现代戏《魁洋赤卫队》（汤滔创作）参加福建省第三届戏曲观摩演出大会。1982年，现代剧《丹桂嫂》（吴昌铸创作）应调为福建省戏曲现代戏艺术讨论会汇报演出。

尤溪县闽剧团　　1954年6月，尤溪县运木工会业余闽剧团和尤溪县工商业联合会业余闽剧团合并为东埔闽剧团，后从福州聘请闽剧老艺人叶奇官、郑依扁、张清官等人来尤溪，成立尤溪县建设闽剧团。1956年9月，改名尤溪县闽剧团。全团人数最多时达一百零七人，可分三个演出队。"文化大革命"期间，剧团解散，演职员有的下放劳动，有的转到其他部门工作。1978年6月恢复建制。历年来创作演出了现代戏《桥》、《路》、《洛阳图》、《归来》、《双梅恨》、《林海娘子军》、《抹去心灵暗影》等，整理传统剧目《桃李争春》、《白梨花》，新编古装戏《方腊》、《边寨歼夫》等。1960年剧团还以团带班形式，吸收学员四十人，由叶奇官、郑依扁、柯子清等任教师，为剧团培养一批骨干力量。

宁德县闽剧团　创办于1954年。前身是宁德县城关福山街业余剧团。1957年，演出大型古装戏《峨眉剑侠》，获得观众肯定。后经常分队上山区，下海岛，深入老区、畲族地区演出，收入大为提高，到1961年，公共积累达四万多元，财产设备达十一万多元。“文化大革命”期间，剧团被解散。1977年10月剧团恢复建制。该团较重视剧目创作，1959年，现代小戏《炊事员》(蓝启元编剧)，曾参加福建省第三届戏曲观摩演出。1979年，新编历史剧《戚继光》(左夷山、黄如枢编剧，游玉卿导演)，参加福建省创作剧目调演。

南安县芗剧团　原称南安县群英芗剧团，其前身为全福兴歌仔戏班，中华人民共和国成立后，改名和平歌剧社。1954年，通过戏改，整顿了队伍，吸收了一批歌仔戏艺人为骨干，其中有台湾籍歌仔戏名艺人曾宝(矮仔宝)的儿子胡文环(二花)，台湾籍小旦陈锦云，青衣沈碧玉及正旦林秋蝶(梅蝶)等，正式成立南安县群英芗剧团。1959年，改名为南安县芗剧团，团长许瑛，副团长洪我坦(老艺人)，指导员林千家。1958年曾参加过慰问“八·二三”炮战前沿将士的演出。1959年参加了漳州地区的抗洪斗争。1958年至1960年，连续三年荣获南安县人民委员会授予“坚持上山下乡，服务人民大众”的红旗。剧团上演的剧目计一百二十多个，并积极创作上演现代戏。由编导洪启明根据南安地下斗争史实创作了现代戏《彭溪血浪》。1969年2月，剧团被解散。1977年2月重新组建。王良友、洪我坦任副团长，全团演职员四十二人。1980年11月赴广东省饶平县、澄海县、潮阳县、普宁县、海丰县、陆丰县和汕头市等地巡回演出，历时三个多月。《汕头日报》发表了题为《闽南奇葩，香艳蛇岛》的评论文章。

龙岩市山歌戏剧团　1955年9月，由龙岩县著名的山歌手、民间艺人温七九与新文艺工作者熊清兰等十二人，组成龙岩县山歌戏实验剧团，归属龙岩县文化馆，群众俗称文化馆剧团。剧团初创时，只有十二个人、十二根扁担、六套服装、两盏汽灯、一堂锣鼓。多在山乡村坊土台、林区的公路与铁路工地演出民间歌舞，也演出反映现代生活的山歌小戏。五十年代末至六十年代初，一批大专艺术院校的毕业生和爱好文艺工作的中小学教师、学生充实到剧团，队伍发展到六十人左右。建团以来，剧团移植、改编、创作演出的剧目达一百三十多个。其中绝大多数是现代戏；同时还搜集、整理、改编、创作了一批闽西山歌、小调、民间器乐曲。反映现代生活的山歌戏有《生活》、《双喜临门》、《陈客嫲》、《补箩记》、《葵花向阳》、《龙川夜渡》、《山村新歌》、《汀江河上》、《红旗歌》、《爱情被偷去》、《无情鸟》、《茶花娶新郎》等，参加了福建省历届的戏曲现代剧汇演或调演，同时还培养造就了刘笑贞、郭金香、林淑娟、詹晶晶等新一代的山歌戏优秀演员，并多次获得福建省文化局授予的坚持上山下乡、积极编演现代戏红旗剧团及先进集体的光荣称号。1981年10月，龙岩县改成龙岩市，龙岩县山歌戏实验剧团随改称龙岩市山歌戏剧团。

安溪县高甲戏剧团　1952年，安溪县文化部门对农村高甲戏班在整顿的基础上，先后建立安溪民主剧社和安溪艺声剧社。1955年10月，两个剧社合并成立安溪县高甲戏实

验剧团。1960年剧团人员发展到五十六人。1964年10月剧团开展社会主义教育运动，人员精简下放，缩编为三十八人。1967年5月又精简为二十五人。1969年12月剧团被撤销，人员各回原籍。1978年7月，恢复建立安溪县高甲戏剧团，演职员五十三人。建团以来，剧团除发掘、整理、编演不少传统剧目外，还创作演出一批较好的戏。1959年创作的现代戏《茶乡曲》参加了福建省第三届戏曲观摩演出。1956年创作的古装戏《詹典嫂告御状》和1962年创作的古装戏《千古长恨》，均成为剧团的保留剧目。1963年创作的大型现代戏《兰溪风云》(后易名《青龙湾》)，在本地区曾产生一定的影响。1980年重新修改古装戏《林爱姑告御状》，1981年创作现代戏《李大嫂开店》，1982年创作古装讽刺喜剧《凤冠讼》(诸葛辂创作)(见右图)等。



宁化县越剧团　成立于1953年间，前身是五星越剧团，由吕梦希个人集资在浙江嵊县邀集闲散艺人组成，后入闽巡回演出，1955年来宁化县落户。次年，更名为宁化县越剧团。1959年，由唐鼎编剧的中型现代戏《友谊花》，曾代表龙岩专区参加福建省第三届戏曲观摩演出。1960年，演员周松娟，乐队陆逵、施武昌等人被选为龙岩专区代表队参加福建省首届青少年演员、学员汇演，周松娟(小生)主演的《穆柯寨》获好评。

罗源县闽剧团　1956年初，罗源县民教馆及罗源县工会两个业余剧团联合组成一个半专业剧团，演职员六十余人。1957年底，转为专业剧团，定名为罗源县闽剧团，聘名花旦李旦任导演。建团以后共上演《甘国宝》、《梅花坞》、《天门阵》、《三盗玉蝴蝶》等七十多个创作、改编、整理的古代剧目。

1964年社会主义教育运动中，剧团人员精简至四十多人。“文化大革命”期间，剧团瘫痪，仅留下九人，其余都改行。1978年重建。1981至1982年，剧团先后创作了新编历史剧《雷云娘》和《盛世碧血》。

连江县闽剧团　1956年，连江县文化馆根据民间戏曲艺人的要求，组织成立自负盈亏的连江县艺林闽剧团。继之，连江县人民政府决定正式成立连江县闽剧团。1959年，先后调聘了编剧、导演、演员、主胡、舞台美术人员等艺术骨干。1962年，中国共产党连江县委员会调魏景锋到团任中共党支部书记，郑祖茂任团长，实行全日练功制，培养了一批新的骨干演员，舞台艺术水平有显著提高，曾被地、市文化主管部门誉为“后来者居上”。当时传统戏《孟丽君》、《三斩秦英》、《义重情深》等剧目屡演不衰。尤其《十三妹》一剧，红极一时。1958年，郑香谷和程荣福创作的现代剧《胜利归来》，参加福建省第二届戏曲现代戏会演。1964年，古装戏停演，剧团进行精简。1970年3月，剧团被解散，仅留下十二人组



成文艺宣传队。1978年5月恢复建制，首演《连升三级》，后又整理上演《甘国宝》（三集）（见右图）、《梁天来》、《十三妹》等。1980年剧团成立少年演出队，上演剧目有《宏碧缘》（上、下集）、《避火珠》、《大闹余塘关》、《九龙杯》等。

平和县潮剧团　1956年4月成立，由平和县戏曲研究班转建为平和县实验潮剧团，既演潮剧，也演芗剧、歌剧。1957年，参加龙溪专区戏曲汇演后，正式定名为平和县潮剧团。建团后，即创作两个反映平和县革命斗争史的现代剧《风雪梅花》、《星星之火》和一个反映改变平和县山区面貌的现代剧《春到大芹山》。几年来，剧团两次参加福建省戏曲汇演，其中经龙溪专区剧目工作室整理的传统戏《假娩计》，参加福建省第三届戏曲观摩演出大会，得到好评。1969年剧团解散。1979年恢复建制。之后，剧团根据当地朱积垒烈士组织长乐暴动的革命历史题材创作演出了现代剧《烈火春秋》。

漳浦县芗剧团　前身是官浔圩工会组织的官浔业余芗剧团。演职员自筹资金，靠砍柴、割稻的收入购买设备，自制服装，艰苦创业。1954年秋，参加漳浦县业余剧团汇演获第一名，引起漳浦县文化局的重视，经过整顿，至1955年，正式定编。1956年6月1日，成立地方国营漳浦县芗剧团，何利赛任团长，全团编制二十四人。1958年改称漳浦县芗剧团。1969年9月，剧团被解散，1977年10月恢复建制，陈梓金任团长，苏秀芳任副团长。剧团演出剧目大多是根据布袋戏艺人王满期、提线木偶艺人吴自东口述整理的，有《绝岐山》、《小罗风》（陈梓金整理）、《孟丽君》（上、中、下三集、何金一整理）以及现代戏《野火春风斗古城》（汤印昌改编）等，成为剧团的保留剧目。其他尚有《七尺红绫》和创作的现代剧《宝香炉》（庄海涂编剧）等。1975年，剧团创作的现代剧《铁岭钟声》参加福建省戏曲现代戏汇演。1982年，创作演出了《慈母情》（汤印昌编剧）、《梅柳恨》（陈梓金编剧）。剧团重视青年演员的培养工作，每隔三、五年以团带班形式招收一批青年演员，培养新生力量。由青年演员主演的《血手印》，经中国唱片社、国防华侨文艺社等单位录制成唱片。1982年，实行承包责任制，建立青年演员承包队，在漳浦县城乡及漳州市、厦门市等地演出一百五十多场，收入达二万五千六百多元，超额完成全年任务百分之十四。剧团坚持深入山区、海岛演出。1959年被龙溪专区评为红旗单位，1964年《福建日报》报道了剧团上山下乡的先进事迹。1982年，在全省专业剧团工作会议上介绍经验，被福建省文化局评为“四定一奖”先进单位。

永泰县闽剧团　前身是永泰县黎明剧团。1954年，永泰县嵩口、葛岭、城关、梧桐、霞拔等地业余剧团参加闽侯专区第二届文艺汇演。1956年7月，永泰县文教科从上述业

余剧团中抽选参加会演的优秀演员，并吸收部分闲散艺人共二十八人，组成永泰县黎明剧团。团址设在县救济院，属县办集体事业单位，首任团长林立森。剧团初建时，演职员自备口粮、伙食费，四个月没发工资。排练时以毛巾代水袖、竹竿当刀枪，服装、道具及部分乐器均向业余剧团和永泰县直属机关借用。首次排演古装戏《原来是你》，赴永白公路线为修路民工慰问演出；接着演出《红桔记》、《十五贯》、《红裙记》等，均得到观众好评。嗣后，向永泰县供销社借款二千元，添置幕布、服装。半年间剧团巡回四十一个点，移点时自己搬运戏箱，演出百余场，收入九千余元，偿清借款，补发了演职员工资，还积累了一些公积金和公益金。1957年春节，福州市伬艺联合队到永泰县演出，从伬艺联合队吸收十一名主要演员，充实剧团阵容。1957年4月1日改名永泰县闽剧团。1958年，剧团轻装简载，深入山区体验生活，并编写了许多快板、小曲、相声和小戏。1959年，福建省闽剧实验剧团介绍周红亭等九位演员到团，参加演出，演员队伍进一步加强。演出范围不断扩大。8月，首次进入福州市演出《龙凤风云》。

1960年7月，剧团改为地方国营。1964年初，开展社会主义教育运动，实行"一人多职，一专多能"，9月以后全部上演现代戏；至1965年5月，剧团分成两支"乌兰牧骑"式队伍，深入边远山区演出。"文化大革命"期间，剧团被解散。粉碎"四人帮"后，恢复永泰县闽剧团建制。剧团成立二十六年来，创作、改编、移植的大小型古代戏、现代戏七十多个，现存古代戏剧目一百九十五个，大小型现代戏一百二十二个。

诏安县潮剧团　原名诏安县海燕潮剧团，于1956年3月筹建，8月正式成立。主要成员来自诏安县影响较大的码头工会业余剧团。1957年，剧团到广东省汕头市一带演出，在潮剧界引起注目。同年，发掘整理传统剧目《告亲夫》、《桃园风波》。1959年，许育义创作的现代戏《乌山妈妈》参加福建省第三届戏曲观摩演出。1959年3月，剧团调属龙溪专区，改名龙溪专区潮剧团，团址迁至漳州市。诏安县另成立诏安县潮剧团。1960年，专区潮剧团并入龙溪专区艺术剧院；1962年8月，又和诏安县潮剧团合并，定名诏安县潮剧团，团址设在诏安县。建团至今，共发掘、记录传统剧目二百多个，创作演出的剧目有《武夷英烈》（又名《一门忠义》，许育义编剧）、《凤山歼敌》（林呈济等编剧）、《滁州风尘记》（许育义编剧）等十多个。先后多次参加福建省和龙溪专区戏曲汇演。



1969年10月，剧团被解散。1972年在诏安县文艺宣传队的基础上，重新组建剧团。1977年恢复上演传统剧目。由杨秀娟主演的《春草闯堂》，曾受到中国艺术研究院

副院长郭汉城和日本国铜锣剧团访华团宫原大刀夫等专家的赞扬。1981年，编剧许育义整理的传统剧目《节义锁》(见上页图)参加福建省创作剧目调演。1982年9月，首赴深圳、广州市演出，引起了广东省艺术界同行的关注。

光泽县越剧团　1952年，京剧、越剧、杭剧等不同剧种的戏班，流落在水吉县，在水吉县人民政府的支持下，组成建新京越剧团。1956年6月间，水吉县撤销，剧团迁至光泽县，改名为光泽县越剧团。民主推选邢银灿为第一任团长，团部设在天主堂，不久转迁西关天后宫，后又搬到人民会场。剧团初创时期条件差，生活艰苦，演职员亦艺、亦工、亦农，上山砍柴，下地种菜，并利用旧木料盖平房，解决住宿问题。1957至1963年为剧团最兴旺时期，全团一百多人，曾整理上演《真假驸马》、《红楼梦》、《碧玉簪》、《百花公主》、《梁祝》、《红楼夜审》等传统剧目，并先后到广东、上海、武汉以及九江、南昌等地巡回演出。1964年后，曾移植上演《江姐》、《刘胡兰》、《九命沉冤》、《山乡风云》、《红灯记》等现代剧。1966年剧团撤销。1979年5月恢复建制，全团演职员克服十年浩劫带来的困难，革新挖潜，修旧利废，自制服装道具，重新整理演出《红楼梦》、《碧玉簪》等传统剧目。1980年，创作演出的现代剧《这不是小事》(张文华、许国荣编剧)(见图)，曾参加福建省第四届戏曲现代戏汇演。



永定县汉剧团　1950年春，永定县湖坑大溪村成立新生业余汉剧团。1956年10月，得到华侨资助，改名为永定华侨汉剧团，中国华侨事务委员会委员、永定县华侨联合会主席游范吾任名誉团长，杨传煌任业务团长。1959年，改名永定县汉剧团，先后从广东汕头戏曲学校和龙岩专区汉剧学校吸收一批毕业生，改编整理《打龙袍》等十余出传统剧目，在闽西、粤东各地演出。1963年，江长武创作《杨梅村》；1965年，移植演出《游乡》、《一袋麦种》等现代戏，并以六辆板车送戏到全县各村及边远山乡演出，被评为福建省上山下乡先进剧团，《福建日报》刊登了剧团的先进事迹。龙岩专区文化局特调剧团到龙岩演出，并组织全专区剧团观摩。

1969年1月，剧团被解散，人员清退回乡。次年10月，重招三十人成立永定县文艺宣传队，创作演出了汉剧《英雄小哨兵》、《阵地》(作者张宏程)，参加福建省戏曲调演。1978年9月恢复建制。先后演出了《秦香莲》、《春草闯堂》等剧目。经整理演出的传统剧目《蓝继子》，已演五百多场，成为该团久演不衰的保留剧目。

龙海县芗剧团　由原龙溪县实验芗剧团和海澄县厦声芗剧团合并而成。1956年12月，龙溪县有芗剧爱好者、艺人洪乌定、黄海土等十三人联名向龙溪县人民政府申请成立

剧团，经获准后，即从业余剧团中吸收三十余名演员，组成龙溪县芗剧团。1957年春节，首次公演《花瓶计》。同年，中国共产党海澄县委员会也从农村业余剧团中选出四十六名芗剧艺术骨干组建海澄县艺联芗剧团；1958年3月与厦声芗剧团合并，整编为海澄县厦声芗剧团。1960年1月，龙溪、海澄两县合并为龙海县，分属两县的芗剧团也随之合并为龙海县芗剧团，龙海县政府派江文清为团长。合团后，首演《满江红》，并由台湾名艺人赛月金导演具有台湾歌仔戏音乐和表演特色的《月里寻夫》；相继创作演出新编历史剧《闽南小刀会》、现代戏《活阎罗黄河东》、《锦江怒潮》、《牧场新歌》、《双考》、《一号服务员》等。1969年7月，"文化大革命"中，剧团被解散。1970年11月，重建龙海县毛泽东思想文艺宣传队，1972年，创作以石码镇渔业队先进事迹为素材的《东海渔歌》，尝试用普通话唱芗剧，未获成功。1976年，创作现代小戏《南江彩虹》、《渔港新潮》赴省汇演，《南江彩虹》获得好评，剧本由福建人民出版社出版。1978年，创作现代剧《龙岭春晓》参加福建省创作剧目调演。1979年恢复为龙海县芗剧团，对《龙岭春晓》作进一步修改，易名《双剑春》，并同龙溪地区芗剧团共同组织福建省龙溪地区歌仔戏演出团，晋京为中华人民共和国成立三十周年献礼演出。近年来整理上演了《三凤求凰》等二十多个剧目。《三凤求凰》由香港东方唱片公司录音，销售国内，《吕蒙正》已上演四百场，成为该团保留剧目。在1959至1965的六年中，多次聘请福州京班老艺人赵庆亭等随团任教，传授基本功，培养十四名演员。1982年荣获福建省剧团上山下乡工作先进单位称号。

厦门市越剧团　　原为大众戏班。1951年改称浙江文艺越剧团。1954年初，剧团从浙江经福建省南平市、泉州市至厦门市演出，并到前线慰问中国人民解放军。1956年剧团划归厦门市文化局领导，定名厦门市文艺越剧团，为民办公助的集体所有制剧团。1958年又改名厦门市越剧团。五十年代末期和六十年代初期，该团先后创作演出了现代戏《红色护士》、《帐罗机上红旗飘》和历史剧《郑成功收复台湾》等。1955年，剧团参加福建省第一届戏曲现代戏汇演。在"文化大革命"中，剧团被解散。1978年11月重建，演职员不足三十人，1979年12月，该团到浙江招收二十名青年学员充实剧团阵容。

松溪县越剧团　　1953年，流散在松溪县境内的浙江省嵊县越剧艺人合股组成梦喜越剧班（共和制）。1955年，梦喜越剧班和政和县的时代越剧团合并，组成重新越剧团。次年，经松溪县文教科批准，定为正式职业剧团，改名艺光越剧团，并在松溪、政和两县兼顾演出。1960年松溪、政和两县合并，改名为松政越剧团。1962年7月，松溪、政和两县又分县，剧团遂改名松溪县越剧团，全团三十七人，团址设在松溪县城南江西会馆。剧团演出多为连台本戏，有的长达二十多本。1962年后，开始演出《茶花姑娘》、《霓虹灯下的哨兵》等现代戏。1964年，创作演出现代戏《信江波》。1965年9月，剧团由于收不敷支，无力维持而解体。1982年，重新组建松溪县越剧团。

东山县潮剧团　　1957年，中国共产党东山县委员会派县文化馆、城关渔民协会文

化干部和老艺人，筹备组建东山县潮剧团。从城关振声园业余潮剧团和群艺业余芗剧团抽调部分演员，并吸收社会上部分文艺积极分子，于1958年7月1日正式建团，定名为东山县实验潮剧团。团址在城关城隍庙(原东山县中学校址)。当时演职员三十多人，由林春木任指导员，许大元任编剧，老艺人黄来旺任导演。同年底，在城关人民戏院正式演出《孟丽君》、《施公案》、《斩龙》等传统剧目。剧团成立初，经济困难，只供演职员伙食，不发工资，收入主要用于购置服装、道具。1959年5月，该团到广东省澄海县铁埔戏院演出时，每人只发零用钱五角。嗣后，该团改名东山县潮剧团，团址迁至西埔农展馆。1960年，为了提高演出水平，从东山县艺术学校学员班吸收演员四名，同时在各中、小学选拔演员和乐手十三名，从中挑选新演员五名到广东省潮剧院一团培训两至三个月，还选拔青年演员四名到广东省汕头市戏曲学校培训三年。县委书记谷文昌亲自为剧团联系、聘请河南省戏曲学校宋金山来剧团任武功教练。后来又聘请广东省潮剧老艺人吴越光来剧团辅导作曲。1959年以来，由陈汉波、许大元、黄来旺、谢溪添等人组成编导组，积极编演有地方特色的历史剧和现代戏。先后编演的剧目有反映清咸丰年间东山县小刀会义兴农民起义的历史剧《林美圆》，反映东山保卫战的现代剧《东山少年》，反映东山岛封沙造林建绿洲的现代戏《绿岛战歌》(刘敬承执笔)等。还移植、改编历史剧《黄道周》(原作者陈开曦)、《郑成功》和现代戏《节振国》、《南山火焰》、《九命沉冤》等。

1969年，剧团被解散，1977年恢复潮剧团建制。1980年，评为福建省“四定一奖”先进单位，并连年评为东山县先进单位。几年来，剧团曾多次接待外宾演出。《秦香莲》一剧，曾为来自日本、泰国、新加坡等国际友人和侨胞、港澳、台湾同胞演出，并先后由中央人民广播电台、前线电台、国际电台、广东省广播电台、汕头市广播电台录音广播。移植的现代剧《合家欢》，传统剧目《杜王斩子》曾由汕头市电视台录像播映。此外，《妲己乱纣》、《黄飞虎反朝歌》、《姜太公遇文王》、《李元霸》、《刺秦虎》等传统剧目和现代剧《刘胡兰》等，也曾被汕头市人民广播电台录音广播，有的还被中国唱片社广东分社和香港新丽唱片公司录音灌片，在国内外发行。

武平县汉剧团　1957年6月，以中山、下坝两个业余汉剧团为基础，由武平县文化科派县文化馆副馆长钟国梁负责组建，成立齐鸣汉剧团，首演传统剧目《大闹开封府》。1958年更名武平县汉剧团。1959年，首次创作现代剧《魏秀英》。同年8月，参加福建省第三届戏曲汇演。1960年1月由刘春英等主演《双卖武》，参加福建省青年演员汇报演出。建团以后，剧团曾整理《三请樊梨花》、《刘镛打銮驾》、《红衣公主》、《杨乃武与小白菜》、《恩仇记》和《红书宝剑》等四十多个剧目，先后在赣南、三明市、龙溪地区、粤东等地巡回演出。《刘镛打銮驾》一剧久演不衰，观众称之为“打不烂的銮驾”。1963年，中国唱片社在龙岩灌录了李鹤凌(老艺人兼导演)演唱《斩姚期》中刘秀的唱段，在全国发行。

“文化大革命”初期，剧团转为文工团，十七名演员被迫回家务农。1968年秋，文工团

撤销，人员全部解散。1978年恢复建立武平县汉剧团，定员五十人。1981年改编演出现代剧《打赌成亲》（钟德盛、余锡平改编）（见图），参加福建省创作剧目调演。同时，新编历史剧《触逆鳞》（钟德盛、王增能编剧）获福建省剧目创作奖。



屏南县闽剧团　约在二十世纪三十年代，福州市一些闽剧班曾到屏南县演出，以后解散，部分艺人先后辗转漈头教吹唱班。抗日战争时期，当地小学教师、学生受爱国热潮的激励，遂与吹唱班艺人结合，排演《卧薪尝胆》、《洪承畴》、《思儿亭》、《风波亭》等剧目宣传抗战，前后演出二十多个剧目，从不收戏资，深得群众好评。中华人民共和国成立初期，又演出《九件衣》、《打渔杀家》等剧目，配合土地改革运动，并正式成立漈头业余闽剧团。1957年，漈头业余闽剧团与到屏南演出的福州市交通安全委员会巡回队合并，组建屏南县闽剧团。全团六十多人。演出了《三搜定国府》、《红玫瑰》、《血溅王宫》等二十多个剧目，剧团创作演出的古代剧有《双丝带》、《万花莲船》以及现代剧《母亲》等。1964年，在"大演十三年"的影响下，剧团改组为屏南县文工团，全团留下三十八人，组成小分队排演中小型现代戏，送戏上门演出。同时开办农场、菜园，养猪、种菜。1974年，文工团被撤销，人员下放农村。1975年，重新组建屏南县文艺宣传队，全队四十人，改编演出《白毛女》（王建磬编剧，张平阑、翁大岚导演）。1978年，恢复屏南县闽剧团建制。1981年演出陈道通执笔的新编古代戏《水冰心三戏过其祖》。1982年，演出月光寒、萧作泉创作的古代剧《总兵恨》。

周宁县闽剧团　1958年8月，以周宁县咸村、川中两个大队的业余剧团为基础，吸收福州市及闽东各县艺人及闽剧爱好者组建专业剧团，定名周宁县闽剧团。1958至1964年，剧团上演《岳云》、《碧血扬州》、《春草闯堂》、《红颜劫》等三十二个古代剧目。1964年，上演《三世仇》、《杜鹃山》、《红灯记》、《江姐》等四十个现代戏。创作演出现代戏《岩竹》（林之行编剧）等。1969年9月剧团解散，1977年重新组建。1981年，现代戏《草人护笋记》（林之行编剧、作曲）（见右图），参加福建省创作剧目调演。1982年，演出新编古代剧《浴血琵琶》（林之行编导、作曲）。



福州市闽剧院　成立于1958年10

月16日，林芝芳任院长。是年，福建省闽剧实验剧团下放福州市，编为福州市闽剧院一团，将三赛乐、四赛乐、新赛乐、善传奇、赛天然、复兴闽剧团、闽协剧团等班社和剧团人员重新组合，编为二、三、四团。不久，四团撤销，并入二、三团，并从各团抽调一部分青年演员和武功演员，连同闽剧艺术训练班一部分结业的学员，组成福州市红旗闽剧团，直属闽剧院领导。此外，还从各团选调出一部分人员，支援三明市、南平市，另有少数编余人员则组织到耐火材料厂、农场、畜牧场、蚕桑场等从事生产。1962年，各厂场相继撤销，人员又陆续分配到各团。1964年，一团划归省属。"文化大革命"期间，闽剧院撤销。1972年重新组建一个福州市闽剧团，由原福建省闽剧实验剧团及原福州市闽剧院二、三团和红旗闽剧团部分演员组成。1979年，福建省闽剧实验剧团恢复建制归省。1982年5月29日，恢复闽剧院。福州市文化局任命闽剧名演员刘小琴任院长，原福州市闽剧团分为闽剧院一团、二团。闽剧院自成立后，先后挖掘闽剧传统剧目一千五百多本，记录抄谱成册，组织艺人及社会人士编写闽剧资料五集，不定期出版《艺术通讯》等。



福州市闽剧院一团　原为第一演出队。团长郑小芳。1980年，创作演出现代戏《彩云归》(郑长谋据同名小说改编)，参加福建省第四届戏曲现代戏汇演。同年演出整理的传统剧目《珍珠塔》(见图)招待日本长崎市代表团。1981年演出新编古装戏《蔡夫人》招待日本那霸市日中友好代表团。同年，现代戏《香江梦》(郑长谋创作)参加福建省1981年创作剧目调演。1982年创作演出新编历史剧《林则徐充军》(陈表贵、陈建创作)。

福州市闽剧院二团　团长林铁今，副团长林桢藩、林超平，编剧陈孝慈、杨庆南、唐汉斌，导演江东生。主要演员有林淑英、叶巧云、詹剑峰等。

1959年，剧团陆续派出编导人员到上海戏剧学院进修，并观摩其它剧种优秀剧目。归来后，一队根据上海方言话剧改编演出了现代剧《三个母亲》，二队根据北京人民艺术剧院的历史话剧《蔡文姬》改编为闽剧演出。这两个剧目曾参加福建省庆祝中华人民共和国成立十周年献礼演出。同年，二队支援山区建设，改名南平市闽剧团。1961年1月5日，剧团组建新二队，成员来自福州市闽剧学校毕业以及团带班的学员。1963年4月，一队到沈家门慰问渔民，演出剧目有现代剧《野火春风斗古城》及传统剧目《风雪缘》、《女巡按》、《女驸马》等。1964年，在大演现代戏的号召中，剧团编导人员到连江琯头体验生活，创作现代剧《苦尽甜来》。尔后，福州市文化局领导到剧团蹲点，带领部分编导，到福州市塑料厂、灯泡厂深入生活，编演了现代剧《榕城飞出金凤凰》、《跃马扬鞭》等。在此期间，还移植改编演出《李双双》、《亮眼哥》、《沙家浜》、《社长的女儿》、《春到草原》等十几个现代戏剧目。

1965年，与福州市闽剧院三团组建为二团三队。1966年“文化大革命”开始，剧团曾改名工农兵闽剧团。1969年底，剧团被解散，大部分人员上山下乡，小部分调到省属剧团，个别下放工厂。1980年恢复福州市闽剧院二团建制。

福州市闽剧院三团　此团建团之初，大部分演员为老艺人。如小生有李小白、石祥官、陈芝卿；旦脚有林芝芳、刘小琴、董小孤、周淑琴；丑脚有林务夏、唐秀山、林赶山；还有武旦程利斌，武生李铭轩，老生程道旺以及乐队老艺人林家辉、杨粒俤、吴登泉等。行当齐全。剧团曾据老艺人的擅长，挖掘、整理、演出一批传统剧目。如林芝芳主演的《红裙记》(见图)；刘小琴主演的《一文钱》、《顾相如》；林赶山主演的《少林寺》；林赶山与陈杏芳合演的《吴山访友》；张秋藩与陈杏芳合演的《拣茶记》、《窦氏女》、《界牌关》、《牧羊子》、《龙凤金耳扒》等。剧团还在不同历史时期改编、创作一批现代戏，如《九命沉冤》、《客从何处来》、《陈客嫲》、《红桥》等，这些现代戏亦分别参加福建省、福州市戏曲会演，受到嘉奖。



三明地区闽剧团　1958年10月，中国共产党福建省委员会为了丰富新兴工业城市三明市人民群众的文化生活，从福州市闽剧院所属剧团中抽调五十九人组成一个剧团，支援三明市，命名为三明市闽剧团。1963年撤销三明市省直辖市的建制，剧团划归三明专区管理，改称三明专区闽剧团，人员达六十九人。“文化大革命”中剧团被撤销，多数人员下放到清流县城关供坊大队参加农业生产，个别的退职回家，自谋职业，年轻的分配在三明市文艺宣传队和其他一些单位工作。1979年9月剧团恢复建制，林可清任团长，刘友德任指导员，郭韵扬、傅生浓、陈少惠任副团长。建团后整理、演出传统剧目《昙花梦》、《正气歌》、《题红记》、《芙蓉帕》、《同堂之爱》、《青龙寨》(上、下集)、《移花接木》、《狸猫换太子》(全集)、《宏碧缘》(上、下集)、《金兰记》、《母子恨》、《穆桂英下山》、《千金买骨》，创作改编的现代戏有《长生恨》、《张高谦》、《新凤》、《海防线上》、《焦裕禄》、《3211钻井队》等。1959年，由编剧邓超尘、梁太瘦整理的传统剧目《昙花梦》，参加福建省戏曲观摩演出；1960年整理的传统剧目《打金刀》、《顾相如吃饼》及现代剧《红色妈妈》等，参加福建省青年演员汇演。1960年1月，为了答谢各兄弟地区支援三明建设，成立了以侯林舟市长为团长的答谢团。剧团参加了答谢团到福州、南平、莆田、晋江、厦门等地进行答谢演出。1962年，邓超尘创作了现代戏《长生恨》、《张高谦》。1963年3月，剧团在南平市演出期间，适逢罗瑞卿副总理到南平市视察，应南平专区的邀请，为他作专场招待，演出《芙蓉帕》，受到罗副总理的接见和嘉许。1964年由邓超尘、华巍、洪范、范里创作的现代戏



《新凤》参加福建省第三届戏曲现代戏汇演。同年，为了适应三明地区观众的需要，曾一度尝试用普通话演出现代戏《江姐》、《一网打尽》、《南方来信》、《前沿人家》及京剧现代戏等。从此，演出范围曾扩大到江西赣州以及广东梅县等地。

1980年邓超尘根据现代剧《长生恨》整理的《女和尚》(见左图)，参加福建省第四届现代戏汇演，获演出奖；林可清、叶秀榕获演员奖。

仙游县鲤华剧团　前身是仙游县榜头文工团。1958年，中国共产党榜头公社书记陈瑞祺倡导建立一个公社文工团，集中本地艺术人才，并在公社招收一批少年艺徒参加，于当年11月正式成立。由老艺人林文水、黄洪、梁元兰、黄风池等为启蒙老师。建团后，演出的第一个剧目是新编古代剧《铁骨冰心》(陈仁鉴编剧，郑牡丹音乐设计，林文水导演)。后又排演了《陈美和》、《月圆人恨》、《风波亭》、《金水桥》、《八命沉冤》及现代戏《解放东山岛》、《厨翁厨婆》、《一家人》等。1963年，在社会主义教育运动中，文工团解散，演职员安置到社办化肥厂当工人。1965年，化肥厂停产，原文工团演职员回乡务农。1972年，在社办企业中抽调原专业剧团下放人员林栋志、蔡永靖等以及原榜头公社文工团部分演员和乐队组成文艺宣传队。翌年6月，文艺宣传队创作演出《红英》、《挡马头》(郑怀兴编剧，林栋志导演，蔡永靖音乐设计)。1974年文艺宣传队扩充至五十人，上演大型现代剧《青松岭》、《柳树湾》和现代小戏《队长一家》等。1975年文艺宣传队停止活动。1977年5月，为纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年，文艺宣传队再度恢复活动，排演郑怀兴创作的《搭渡》，参加仙游县调演，同年还上演了陈仁鉴改编的《逼上梁山》。此后相继演出《追鱼》、《十五贯》、《春草闯堂》、《三打白骨精》等剧目。经济上自给有余，能抽出数千元支援仙游县九鲤湖水电站的建设工程，并拨款两万元开办艺术训练班，自费培养小演员。1978年2月，中国共产党仙游县委员会正式批准榜头文艺宣传队改名为仙游县榜头剧团，为县属集体所有制单位。1979年，上演了连台本戏《三求婚》、《存储春秋》(陈仁鉴编剧)、《探花缘》、《四进士》等。因剧本保持了较浓厚的莆仙戏特色，在莆仙城乡及福清、



惠安一带，深受群众喜爱。1981年，陈仁鉴创作的《寻妃记》（见上页下图）参加福建省创作剧目调演。1982 年 6 月，改名仙游鲤华剧团。当年创作演出《东方朔》（陈美成编剧）、《拗相公》（柯如宽编剧）和现代小戏《隔墙有耳》（王富恩编剧）。

福州市红旗闽剧团　1958年，福州市文化局为了建立一支年轻的闽剧演出队伍，以福州市闽剧艺术训练班第一期结业学员为基础，并从福州市各闽剧团挑选部分青年演员组成青年演出队。经过集中排练三个月，即上山下乡演出，受到城乡观众的欢迎。不久，命名为福州市红旗闽剧团，隶福州市闽剧院。接着又陆续充实一批武功演员和福州市艺校刚毕业的学员。福州市闽剧院又为剧团配备政治及艺术骨干，组织日趋健全。剧团党支部书记兼团长柯益智，副团长兼艺委会主任黄铭卿，少年演出队负责人倪小玲，编剧林亨仁，导演黄铭卿、李香君，武功教师陈春轩，音乐教师魏朝国、高嫩弟。主要演员有张品生、杨铁城、王赛英、郑瑞兰、林祥仁、刘平华、赵文龙、胡奇明、林宝英、邓学祺、林兰英、林天梓等。

剧团根据青年人的特点建立文化学习和天天练功制度，经常邀请团外老艺人来团辅导讲课，并让演员、乐员拜师学艺，继承流派艺术，让各行当的演员及主要乐员都学有师承，并有创造提高。剧团成立后，上演过近百个经过整理、改编和创作的历史题材和现代题材的剧目。其中新编历史剧《夫人城》于1959年参加福州市和福建省戏曲汇演后，被选拔参加福建省戏曲巡回演出队，到杭州、上海、南京、济南、北京、郑州、武汉、南昌等地巡回演出，并在北京参加中华人民共和国建国十周年献礼演出，周恩来总理等党和国家领导人观看了演出，并合影留念。1962年，整理的传统剧目《珍珠塔》及创作的《去思碑》、整理的《负姑脱火》、《三搜幻化庵》、《六月雪》、《苏秦假不第》、《白蛇传》等，在继承闽剧传统的基础上，均有所创新，受到观众赞赏。1963年，剧团带《夫人城》、《珍珠塔》等剧目，到广州、汕头等地巡回演出，受到当地观众和港澳同胞的赞赏，香港福建商会和福州同乡会还到广州华侨大厦设宴招待全体演职员。"文化大革命"期间，剧团被撤销，演职员大都被遣散。1979年，重新组建福州市闽剧团，原红旗闽剧团部分演职员被吸收加入。

上杭县汉剧团　中华人民共和国成立初期，上杭县城关有青年汉剧社，各里（街道）也有业余汉剧戏班。1953年春，上杭县城关镇人民政府吸收青年汉剧社及各里汉剧班的艺人四十余人，成立上杭城关业余汉剧团。演职员白天做工，夜晚演出，售票收入添置戏装、道具，支付灯火费等，长达五年时间。1958年10月1日，经中共上杭县委和上杭县人民政府批准，从城关业余汉剧团及龙岩、广东梅县招收汉剧艺人和学员，组建上杭县汉剧团。建团初期，排演的剧目多为现代剧，如《朝阳沟》、《桂花树下》、《姑娘心里不平静》和编剧李逢甲创作的《奇袭丰稔市》等。1959年春，向广东长风汉剧团和上杭县郭车业余汉剧团购买一批古戏装，开始排演古装戏《包公下陈州》、《三审林爱玉》、《红书宝剑》、《四进士》、《十五贯》、《秦香莲》、《血掌印》、《花灯案》、《女审》、《梁祝》等。1961年全团演员达六十四

人。1964年，剧团全部排演现代戏，移植的剧目有《一袋麦种》、《补锅》、《红云岩》、《山乡风云》、《社长的女儿》、《夺印》、《沙家浜》、《红灯记》等；改编剧目有《碧水赞》、《亮眼哥》、《五里桥头》等；创作剧目有《夺龙泉》、《光荣亭畔》等。1969年8月，剧团被解散，改建上杭县文艺宣传队，后又改为上杭县歌剧团。1973年，创作演出歌剧《金瓯曲》（孙寿礼、洪永宏创作），曾参加福建省调演。1978年冬，恢复上杭县汉剧团建制，定员六十人，除调回原汉剧艺人外，又从上杭县和长汀县、武平县及广东梅县吸收一批年青演员充实剧团。演出剧目有《凤还巢》、《梅玉配》、《林昭德》、《郑小娇》（上、下集）、《程咬金招亲》和《曲判记》等。1981年，创作演出的现代戏《月到中秋》（苏剑、王远廷创作）（见左图），参加福建省1981年创作剧目调演。福建省广播电台曾全剧录音播放。江西省赣县采茶剧团等亦移植演出。吉林《新村》杂志改编为连环画发表。



政和县越剧团　1957年冬，浙江省平阳县眉峰越剧团来政和县演出，颇受群众欢迎。1958年10月，中国共产党政和县委员会决定，以眉峰越剧团为基础，正式成立政和县越剧团，全团演职员五十人。1960年11月，因松溪、政和两县合并为松政县，两县的越剧团也合并为松政县越剧团。1962年8月，政和县恢复建制，政和县越剧团也恢复原名，并进一步扩充人员，全团演职员增至七十五人。剧团整理演出《金山战鼓》、《白罗衫》、《蟠龙剑》等一批传统剧目，还创作演出了不少现代戏，其中有反映本地革命斗争历史的《茶花姑娘》（张震编剧），有反映本地农村生活的《栗林风波》（陈国忠执笔）。同时还移植演出了《杨立贝》和《白毛女》等现代戏。

“文化大革命”中，剧团被撤销。1978年11月，恢复建制。1980至1982年，曾连续三年超额完成福建省文化局下达的“四定一奖”指标。三年来，演出的剧目有整理的传统戏《三看御妹》、《何文秀》、《金水桥》等十多个。1980年，创作演出了反映本地明代矿工起义的新编历史剧《霹雳剑》（熊源泉编剧）。1981年创作演出古代剧《鹊桥仙》（熊源泉编剧）。1982年，创作演出新编历史剧《冷月照秦宫》（熊源泉编剧），剧本在《福建戏剧》发表。剧团除在本省的宁德、三明等地、市演出外，还到浙江省的温州、金华、丽水、松阳、遂昌及江西省的上饶等地演出。同年2月，该团被评为福建省农村文化艺术工作先进集体，受到福建省文化局的表彰。

将乐县越剧团　1958年建团，团长过木忠，副团长赵金莲、徐君卿。演职员大部分从浙江嵊县及上海招收，小部分由沙县、光泽县越剧团支援。当时演出传统剧目有《打金

枝》、《梁山伯与祝英台》和现代戏《杨立贝》、《社长的女儿》等。1965年，福建省芳华越剧团调十二名青年演员充实该团。在“文化大革命”中，服装道具全部烧毁，剧团改为红卫文工团。1968年被解散。1970年成立将乐县文艺宣传队。1979年初，剧团恢复建制，演职员四十余人。同年，剧团到福州以男女合演的形式献演《胭脂》，引起文艺界重视。1982年10月，该团演出的《拜月亭》，福建省电视台曾录制电视片播映。

南平市闽剧团　前身是福州市闽剧院二团二队。1959年10月，为丰富山区人民文化生活，被选拔支援南平市，遂改名为南平市闽剧团。剧团到南平后，演出了新编历史剧《蔡文姬》、《武则天》和现代剧《江姐》、《九命沉冤》、《芦荡火种》、《海防线上》等三十六个剧目。该团较有影响的演员有叶巧云、林德禧、李少尘、李小楼等。1952年，演员李荣藩、司鼓林启光曾参加第一届全国戏曲观摩会演。1959年李少尘、陈惠铿(音乐)曾参加福建省闽剧巡回演出团，到北京及华东各省、市演出。1963年3月，剧团招收学员四十名，并抽调老艺人担任教师，传授戏曲基本功和唱腔，采取以戏教戏的形式，先后演出了传统剧目《钗头凤》、《梅玉配》及现代戏《亮眼哥》等十个剧目。

“文化大革命”中剧团被解散。1978年9月重建。重新整理、排演闽剧传统剧目《百蝶香柴扇》，邀请闽剧表演艺术家郑奕奏作艺术指导。同时，剧团还整理上演传统剧目《柳暗花明》、《狄青对刀》，并编演了现代戏《特别秘书》、《高少爷上车》和古装戏《双剑风波》等二十七个剧目。1980年该团被评为南平市先进集体和福建省优异成绩单位。1981年，剧团作者陈冷新编的古装戏《斩浦霖》参加福建省创作剧目调演。

大田县高甲戏剧团　1959年，由晋江专区艺术学校高甲戏演员训练班第二期毕业的五十六名学员为基础组建，领班为高甲戏艺人洪金乞、郑文语和郑宗宇等。1960年，又在大田县招收学员二十六名，聘请打城戏艺人张维兑来团教戏，1962年正式命名为大田县高甲戏剧团。1963年，剧团随大田县划归三明专区，排演王冠创作的现代戏《白云深处》和王冠、李文敏创作的《牛岭春光》等。1965年改名大田县歌剧团。1970年被撤销，1980年12月恢复高甲戏剧团建制，由吴毓秀任团长。剧团排演现代戏《两家亲》(黄奕谦创作、张承永导演、李启鸿作曲)，剧本发表在《福建通俗文艺》，并被评为群众创作一等奖。

厦门市歌仔戏剧团　1959年由福金春班和群声剧团合并组成，定名厦门市芗剧团。该团有不少知名老艺人，如：叶振东、叶桂莲、李秀珍、陈秀琴、陈金木、徐麒麟等。建团后，上演整理传统剧目《火烧楼》，并创作排演现代戏《破狱记》，致力于芗剧表现现代生活的实践。这两个剧目均参加了厦门市庆祝中华人民共和国成立十周年献礼演出。1965年移植演出《琼花》，在音乐上有所创新，特别是在板式上采用“散板”、“慢板”、“流水板”等板式，大大丰富了音乐的表现力。由芗剧新秀白秀娜扮演琼花，她唱的〔葵花向阳〕一曲，得到广泛流传。1966年初，在社会主义教育运动中，剧团精简了一批演员，留团的全部人员下乡参加农村社会主义教育工作队，戏曲艺术受到损失。1969年，剧团被撤销。1977年3

月，恢复芗剧团建制，上演的第一个剧目是《八一风暴》，在芗剧舞台上，第一次成功地出现了革命领袖周恩来的形象。青年演员何亚禄扮演的周恩来，受到观众的热情赞扬。1980年，剧团改名为厦门市歌仔戏剧团，1981年创作现代剧目《沉船》，参加福建省创作剧目调演。

华安县芗剧团　　成立于1959年10月7日，成员是从华安县业余剧团中选拔二十三名演员，并吸收外县几位老艺人组成，定名华安县实验芗剧团。建团后曾演出传统剧目《芙蓉仙子》、《贾似道游西湖》以及由林润生、唐杏元参考电影剧本改编的现代剧《畲族翻身记》等，深受农村群众的欢迎。1960年至1962年间，龙溪艺术学校陆续分配十一名学员充实剧团，先后排演了《状元梦》（陈长江编剧）、《苦海行舟》（林坤木编剧）和反映华安县匪首黄雨定残暴欺压百姓的现代戏《血泪仇》，1964年又排演现代戏《高山流水》（陈长江编剧）。1969年7月，剧团解散。8月改建华安县文艺宣传队，除演现代戏外并演歌舞节目。粉碎"四人帮"后，恢复芗剧团建制。先后上演《逼上梁山》、《十五贯》、《春草闯堂》等十多个传统剧目。1981年，创作上演现代小戏《意外姻缘》（陈进昌编剧）、《招财卖牛》（陈长江编剧）。同年，《意外姻缘》易名为《情牵两代》，参加福建省1981年创作剧目调演。1982年，上演现代小戏《买电视》（陈长江根据同名话剧改编）、《月明深山》（陈进昌根据小说《进山》改编）等。

长泰县芗剧团　　1960年3月，在长泰县文教科领导下，从农村和学校抽调一批文艺骨干组成。一个月后，即排演《三月三》、《小放牛》、《包公打銮驾》等剧目，到长泰县城乡演出，得到观众的赞许。1962年，在中国戏剧家协会福建分会龙溪专区小组帮助下排练了《春草闯堂》、《卷席筒》等剧目，首次到外地巡回演出。1963年，长泰县文教科组织剧团及文化馆创作人员，将话剧《槐树庄》改编成芗剧演出。1964年，又排练现代戏《红灯记》慰问中国人民解放军。为培养芗剧青年演员，剧团曾举办三次培训班。1965年，龙溪专区文化局从剧团抽调洪彩莲等五位演员，参加龙溪专区芗剧团排演《碧水赞》赴上海参加华东区现代戏汇演，洪彩莲即留龙溪专区芗剧团工作。1969年2月，剧团被解散。1977年剧团恢复建制。1979年，龙溪地区文化局抽调该团演员戴振德，参加福建省龙溪地区歌仔戏演出团，演出芗剧现代戏《双剑春》，在剧中饰演主角王剑春，同年10月，随团赴京参加中华人民共和国建立三十周年献礼演出。

泰宁县梅林戏剧团　　中华人民共和国成立前，泰宁县梅林戏已濒临绝境。中华人民共和国成立后，流落乡间的梅林戏艺人组织业余演出。1957至1959年，泰宁县曾连续三次举行业余文艺会演。1959年，朱口业余剧团根据梅林戏传统剧目《飞龙带》中小姐游园丫环"报花名"的演唱形式，编写反映现代生活的小演唱《敬酒》，1960年参加福建省戏曲会演，引起有关部门重视。中国共产党福建省委员会书记叶飞观看演出后，指示泰宁县筹办梅林戏剧团。福建省戏曲研究所为此召集梅林戏老艺人举行座谈会，会议期间还演出了传统戏《冯子秀哭监》。同时，泰宁县人民政府决定由文化馆干部陈祖鑫、魏钧及梅林戏

艺人丁石苟、张毓钊等组建剧团，随即从农村业余剧团骨干中招收十多名学员，于1960年4月1日正式成立泰宁县梅林戏剧团。1961年，又从中学里招学员十多名，并从邵武聘请老艺人葛宝宝、陈树镛等任教师，在朱口宝盖岩（寺院）集中学员进行艺术培训两个多月，排练了《飞龙带》、《蓝腰带》、《大破洪州》、《穆桂英挂帅》等传统剧目，下半年演出于泰宁县、建宁县、将乐县、邵武县等地。1963年县派王可来团任编导，建立了导演制，改革了口传身授的传统教学方法，表、导演艺术质量得到提高。1964年，王可、魏钧、沈卢创作的《葵花向阳开》、《红色交通员》获得好评。接着，移植演出现代戏《江姐》、《焦裕禄》、《红灯记》等剧目，由魏钧进行音乐设计，在配曲上，既继承传统唱腔，又结合民歌、小调进行唱腔革新。1964年，泰宁县越剧团解散，部分人员加入梅林戏剧团。1965年下半年，梅林戏剧团改名为泰宁县人民剧团。"文化大革命"中，剧团被解散，服装、戏具、资料烧毁殆尽。

1974至1976年，成立梅林戏剧目创作小组，组织剧目创作。三年中创作现代小戏《迎新人》、《金鸡高唱》、《阳光大道》（以上周美文创作）、《翠竹满山》（陈立衔创作）、《红花满园》（傅辉创作）等十七个，有十二个剧目曾参加福建省戏曲调演。1979年秋，恢复泰宁县梅林戏剧团建制。同年冬，移植演出《连升三级》。中华人民共和国文化部部长黄镇视察泰宁时曾观看演出，并指示剧团要重视人材培养。从此，剧团重视人材培养，先后送演员、导演、乐员、作曲等到艺术院校进行专业培训。在此期间，创作了历史剧《半枝如意》，并根据明代兵部尚书泰宁人李春华的故事，编写了历史剧《江日秋西台审国母》（陈雄创作）。还创作了现代戏《山高雾重》（王可创作），现代小戏《买兔》（李治平创作）等。《买兔》还参加福建省现代戏剧调演，受到鼓励。

寿宁县北路戏剧团　　1958年秋，寿宁县举行农村业余文艺会演，从凤阳代表队演出的《槐荫记》一剧中，发现了保留在民间的古老剧种北路戏，引起文化主管部门的重视，开始进行挖掘和整理工作。1959年，在城郊三峰寺办北路戏培训班，聘请老艺人刘文恺、叶红佛、陈光福、朱则森、郑进波、张长满、苏其务等任教师，进行口述记录北路戏传统剧本和培养北路戏演员。首先整理、排练了《烫火碗》一剧，于1960年福建省举办的群众文艺会演大会上，作了研究性演出。继而整理排练了《二度梅》、《双合缘》、《珍珠塔》、《凤仪亭》等全本戏，于1960年10月作建团献礼演出。1962年春，为了进一步挖掘传统表演艺术，剧团又邀请了余红茄、丁梨花、宋弟等老艺人，为新演员作示范表演，排演出《芦花记》、《飞龙带》、《杀狗劝妻》等较有代表性的剧目。1963年后，开始新编、移植《南海长城》、《一网打尽》、《不准出生的人》等现代戏，巡回演出于闽东、闽南各地。谢培养创作的现代戏《张高谦》，参加1964年福建省第三届戏曲现代戏汇演，被评为优秀剧目。1965年，剧团带《张高谦》等剧，到瑞金、萍乡、南城、南昌等地及湖南株洲市巡回演出，并特邀江西省评剧团导演矢明，导演了反映非洲民族斗争题材的现代剧《赤道战鼓》，回省参加各界人民春节慰问团，赴东海前线慰问中国人民解放军海军部队。



1969年9月，剧团被解散，留下一批戏曲骨干转入寿宁县文艺宣传队。1977年，恢复剧团建制后，演出了《十五贯》、《宝莲灯》、《黄飞虎反五关》、《双金钱》、《齐王哭将》、《宏碧缘》等传统剧目。1980年10月，举行建团二十周年活动，剧团演出了创作剧目《岳云出征》(见左图)。第二年，《岳云出征》参加福建省1981年创作剧目调演。

清流县越剧团　1962年冬，江西省弋阳县磨盘山垦植场业余剧团，迁入清流县演出，定名清流县胜利越剧团。全团演职员三十余人，团长王锦鹏(兼鼓板)，副团长马瑞松，导演裘迪甫。先后演出传统剧目《双枪陆文龙》、《三请樊梨花》及现代戏《杨立贝》、《夺印》等。当时因未办剧团登记手续，遂于1964年冬解散。

1979年9月，经清流县人民政府批准，由原胜利越剧团老艺人和县文艺宣传队部分专业人员为主，并从浙江嵊县招收学员二十一名，正式成立清流县越剧团。

建宁县越剧团　1963年，南平专区调沙县越剧一团来建宁县，建立建宁县越剧团，由陈哈哈、杨佩芳任团长。"文化大革命"中，剧团改为建宁县文艺宣传队，古装戏的服装、道具等全部被毁。1979年10月1日恢复建制，演职员五十三人。



剧团成立后，曾改编上演《状元谜》、《双桂图》等传统剧目。1964年，改编上演现代戏《南海风云》、《春到草原》、《不准出生的人》、《芦荡火种》等。在"文化大革命"期间，文艺宣传队曾根据当地大革命时期，红军入闽，在建宁县建立革命根据地的素材，创作演出现代戏《四个鸡蛋》，于1972年参加三明地区及福建省戏曲调演，获得好评，并由福建省广播电台录音播放。1978年，上演现代戏《祥林嫂》，深受群众欢迎。1979年，中华人民共和国文化部部长黄镇到建宁视察，观看了该团与沙县越剧团同台演出的传统剧目《楼台会》、《小姑贤》等。1981年，剧团到上海、浙江等地巡回演出，越剧界名演员徐玉兰、尹桂芳、范瑞娟等到团指导。

南平市南词戏实验剧团　1964年5月，由南平市艺术学校的学生组建，建团时全团平均年龄十八岁。建团初期，挖掘整理传统剧目《白兔记》、《出塞》、《秋江》等；移植改编剧

目《杨门小将》、《墙头马上》、《秦香莲》等；创作现代戏《争春夺宝》、《贴心人》等。1970年剧团被撤销。1981年5月恢复建制，整理上演南词戏传统剧目《僧尼会》、《牡丹对药》，改编传统剧目《鹦鹉带》、《深宫长恨》(见上页下图)，创作上演现代戏《紫气东来》等。

莆田县莆仙戏一团　“文化大革命”中，莆田县实验、跃进、劳动、大众等四个莆仙戏专业剧团与县文化工作队全部解散。1969年10月，从中留下三十九人组成莆田县毛泽东思想文艺宣传队，其余全部下放。1970年，宣传队进行改组，大多数人员再次下放，收回一些原专业剧团的年轻演职员，并从社会上招收一批知识青年，以搬演“样板戏”为主，同时也演出歌舞小节目。1973年8月，宣传队改名莆田县莆仙戏剧团，以后莆田县相继成立二、三团，遂改名为莆田县莆仙戏一团。建团初期，曾移植演出《艳阳天》、《磐石湾》、《杜鹃山》、《红嫂》、《八一风暴》等现代剧目。1974年，《杜鹃山》赴省参加调演获好评。1977年，编演现代戏《森严壁垒》、移植演出《小刀会》。1979年排演新编历史剧《河山碧血》(王琛銮编剧)，由福建省广播电台录音广播。1980年2月，排演现代戏《难忘的岁月》(蔡华仁编剧)，同年5月，由黄宝珍、陈星火主演的传统剧目《米糷思妻》(见右图)，经省广播电台录音后向国内外播放。



莆田县莆仙戏二团　前身系莆田县前进剧团(又名跃进剧团)，1969年12月，“文化大革命”期间被解散。1973年11月重新组建，定名为莆田县莆仙戏二团，属县集体所有制单位。1978年底，剧团抽调十四人充实新组建的莆仙戏三团。1980年，为培养新生力量，剧团曾先后三次从社会上吸收了一些初中毕业生，采取团带班形式，培养了一批新的艺术人员。截至1982年12月止，全团人员六十四人。剧团从1973年11月至1977年8月，全部演出现代戏。其中有创作的《卖余粮》、《喜鹊溪畔》、《雪岭红梅》等小戏。根据电影剧本、话剧、歌剧改编的有《霜天湖》、《枫树湾》、《洪湖赤卫队》等大型现代戏。移植演出的有《艳阳天》、《海岛女民兵》等。1977年10月至1982年12月，剧团曾恢复上演传统剧目三个，小型现代戏一个。同时，整理、改编演出传统剧目《状元与乞丐》、《血溅宫廷》、《杨柳恨》、《两巡按》及折子戏《土筛记》。创作演出现代戏《丽人泪》、《出路》及小戏《挨骂主任》。此外，根据话剧改编演出了现代戏《不准出生的人》，又移植演出了《逼上梁山》、《陈若霖斩皇子》等。九年来，剧团跑遍全县二十四个社镇，共演出三千七百多场，观众达近八百万人次。其中农村演出占百分之八十五以上。1980年至1982年，该团连续被评为全省上山下乡演出的先进剧团及地、县先进单位。1982年又被评为全国农村文化工作先进集



体，团长吴天春出席了全国农村文化工作先进单位代表会议，并在大会作书面发言。1980年，剧团创作演出的现代戏《丽人泪》（见左图），参加福建省第四届现代戏汇演。同年，整理改编上演的莆仙戏传统剧目《状元与乞丐》（姚清水、祁宗灯改编），1981年赴京汇报演出，受到中央领导及专家们的好评。在上海演出时，上海电视台作实况转播。全国有一百多个剧团移植上演，被誉为"救活几十个剧团"的好戏。剧本被评为1980—1981年度的全国优秀剧本，先后在《福建戏剧》、《剧本》月刊发表，并由中国戏剧出版社刊印为单行本。

福州市郊区闽剧团　成立于1978年1月，是以北峰宣传队、郊区文艺宣传队及郊区文艺骨干培训班的部分人员为基础，并择优录取郊区具有文艺特长的一些青年农民参加组建的。演职员共四十七人，演员平均年龄不满二十岁。陈表贵、吴国栋任剧团负责人。建团初期，经费缺乏，得到福州市城门、鼓山、盖山公社及郊区广播站宣传部的大力支持。剧团人员生活简朴，在上山下乡、深入海岛巡回演出中，全体演职员自搬自运演出物资，对山区社队优惠送戏，郊区观众亲切地称为"自己的剧团"。建团四年来，编演的剧目有新编历史剧《马江魂》以及《九命沉冤》、《追鱼》、《双巡按》、《攀龙附凤》等。

莆田县莆仙戏三团　1978年11月，以原莆田县大众剧团、劳动剧团和实验二团的部分演职员为基础，抽调莆田县莆仙戏二团的一些艺术骨干，并招收一批新演员，成立莆田县莆仙戏三团。全团共六十五人，中青年占百分之八十。建团之后，移植、整理、改编、创作演出了大型古代戏二十多个，大型现代戏一个。1981年改编演出南戏剧目《张协状元》。1982年演出新编古代戏《刘贺登基》（见右图）。1979—1981年，该团连续三年评为福建上山下乡先进剧团。



明溪县黄梅戏剧团　1980年4月，以原明溪县文艺宣传队为基础，招聘黄梅戏师傅和演员，组成明溪县黄梅戏剧团。建团初，先后得到安徽省文化局、安庆市文化局以及安徽省黄梅戏艺术团体的支持，至1982年，排练演出的传统剧目有十五个。1982年10月，演出现代戏《芙蓉镇》（杨琦据梁中秋改编的越剧移植并导演）。同年12月，《芙蓉镇》参加福建省戏曲现代戏艺术讨论会汇报演出，剧本和演出都得到有关领导的肯定。《人民日报》、

《戏剧报》、《福建日报》、《福建戏剧》、《羊城晚报》、安徽《黄梅戏艺术》均有报道和评论。

票房、业余剧团

中华人民共和国成立前，戏曲爱好者参加业余戏曲活动的组织称票房。福建的票房始于京剧。过去外省人来闽当官、教书、经商的颇多，他们不谙福建方言，听不懂福建地方戏，于是便组织了京剧票房。福建的京剧票房，主要出现在福州、厦门、泉州、漳州等城市，抗日战争时期，最为兴盛。这时的票房大部分是清唱戏文，也有一部分自备行头，组织演出，有的还带徒传艺，或对京剧演唱进行切磋研究。票房的票友原先都是外省人。后来也吸收当地人参加活动。

日本侵略军占领福州、厦门后，两地的京剧票友疏散内地。当时福建战时省会永安，成为戏曲票房活动的集中地，不但有京剧票房，而且还出现闽剧票房。这些票房，成为传播民族戏曲艺术、抒发思国思乡感情的场所。

福建京剧票房成立最早的是福州人籁票房。1933年，戏剧家欧阳予倩来闽，曾到人籁票房教学指导，组织演出。还有来自辽宁的那少安，也先后在厦门、泉州、漳州等地京剧票房执教，时达三十年之久。顾曼庄、李万全、吕佩雄等，也是票房中享有盛名的艺术指导。

闽剧票房，大都成立于抗日战争前后，时称剧社。此外，福建还有少数业余学唱徽调、昆曲和南词的票房。

中华人民共和国成立后，福建各地成立很多业余剧团。至五十年代末，据莆田、泉州、漳州、明溪、南平、福安等三十四个县、市统计，有闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、闽西汉剧、潮剧、赣剧、南词戏、南剑戏、平讲戏、大腔戏、小腔戏、京剧、越剧、采茶戏、祁剧、湘剧等剧种的业余剧团一百九十一个。这些业余剧团，有的是由中华人民共和国成立前的戏班复办的；有的是由流散艺人组建的；有的则是由各乡村民兵组织的。当时演出的剧目，多为反映现实斗争生活的题材。如莆仙戏、闽剧的一些业余剧团，移植演出了来自老解放区的《血衣》、《兄妹开荒》、《小放牛》、《送郎参军》、《九件衣》、《血泪仇》等。仙游县五区上墘乡农民协会莆仙戏业余剧团还演出现代剧《血海深仇》、《走向新岸》。同时也演出了一批传统剧目，这些传统剧目都是根据戏改工作的指示，剔除了封建糟粕，发扬民主精华的剧目。业余剧团还涌现出一批好演员、好剧目，在参加全国、省、专区、县农村业余文艺会演中受到好评。1955年，福安县仙岩畲族闽剧业余剧团编演的《牧羊姑娘》，参加福建省农村业余文艺会演获得赞誉。1957年，福州市少数民族业余剧团殷世镛创造并自己演奏的"打击乐台"，获福州市、福建省业余文艺会演演奏奖；1958年参加全国业余文艺会演获音乐演奏优秀奖。

这一时期的业余剧团多由当地政府直接领导。如连城县罗坊楚剧业余剧团和新泉汉

剧业余剧团，均由区政府或公社指派专人任团长。在制度上，业余剧团废除了旧班主制度后，大体有两种形式：一种是由乡、村集体筹资，自我娱乐，纯为业余性质。如莆田县城乡各地的莆仙戏业余剧团，演出的剧目多配合政治运动，一般不收费。又如，尤溪县黄龙大腔戏业余剧团和政和县杨源四平戏业余剧团，由乡或大队派人领导，多在节庆日为本地群众演出。另一种是由当地政府资助，或个人合资经营，农忙务农，农闲从艺，有一定程度的营业性质。如连城县罗坊楚剧业余剧团和新泉汉剧业余剧团，区政府或公社给予适当资助，添置服装道具，不仅在本县演出，而且还到邻县流动演出。凡属营业性质的业余剧团，经济上自负盈亏，人员亦不固定，时办时停。

六十年代初期到中期，从专业剧团整顿、精简出来的部分艺人，又自发组织了一批业余剧团。据不完全统计，当时新组建的有闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、汉剧、大腔戏、京剧、采茶戏等五十九个业余剧团。这个时期业余剧团的主要特点是业余、自愿、小型、多样，其中亦有从自娱发展为营业性质的。这些剧团在艺术上又有一定的提高，能以较多较好的剧目满足城乡人民文化生活的需求。1963年，福安县穆阳业余闽剧团编演的《光荣人家》，参加福建省农村业余文艺会演。福安县仙岩畲族业余闽剧团编演的《畲民和党心连心》、《茶歌》等节目，参加全国少数民族文艺观摩大会演出，受到好评。这一时期的业余剧团，一般是以营业为主。如莆仙戏业余剧团，在城乡演出，日夜场的收费标准是一百三十元。演员报酬据剧团收入情况由集体议定，或实行评份工资制。

"文化大革命"期间，戏曲被禁锢，业余剧团被迫解散。到七十年代初期以后，在偏远的山区农村，也组建一些业余剧团。据调查，有闽剧、高甲戏、芗剧、梅林戏、赣剧、祁剧、汉剧、京剧等，建立或恢复了二十五个业余剧团。演出的剧目，除传统剧目外，也演出当时推广的"样板戏"《智取威虎山》、《红灯记》、《杜鹃山》等现代戏剧目。

粉碎"四人帮"后，尤其是在中国共产党十一届三中全会以后，恢复并筹建了许多业余剧团。据统计，全省有闽剧、莆仙戏、高甲戏、梨园戏、芗剧、闽西汉剧、潮剧、赣剧、梅林戏、南词戏、越剧、京剧、大腔戏、小腔戏、闽北四平戏、采茶戏、祁剧、花灯戏、乱弹、平讲戏等一千四百多个业余剧团，大批被"四人帮"禁锢的好戏相继在业余剧团重新上演。编演剧目贯彻"三并举"方针，既有传统剧、历史剧，也有现代戏。如晋江县樟井梨园戏业余剧团编演现代小戏《重圆》等剧，仙游县枫亭公社莆仙戏业余剧团编演现代剧《选女婿》等，热情歌颂社会主义新风尚，宣传党的方针政策。这一时期业余剧团涌现出一批好演员、好剧目。1979年，晋江地区举行农村剧团调演，惠安县南埔公社莆仙戏业余剧团演出的《慧眼考官》，惠安县山腰盐场埭港芗剧业余剧团演出的《邱二娘》，均获好评。同年，宁德地区举行业余剧团创作剧目会演，福安县穆阳闽剧业余剧团编演的现代剧《狮头店》、《三棵树》等，也获赞誉。

这一时期的业余剧团的组织形式，一是公社、生产大队办。如福安县仙岩畲族闽剧业

余剧团，团长即由生产大队队长兼任。二是文化馆、文化中心站办。如政和县杨源四平戏业余剧团，属公社文化中心站领导。三是个人合股办，或华侨资助组团。如莆田龙桥莆仙戏业余剧团、闽清白中闽剧业余剧团。四是企业事业单位办。如莆田交通莆仙戏业余剧团。这些剧团演员多为流散艺人或专业剧团退休人员。仙游县还采取团带班或办校的形式，招收青少年学员加以培养。这些剧团多为营业性质，亦农亦工亦艺的属少数。如莆仙戏、梨园戏、高甲戏、闽剧等剧种的业余剧团，多以营业为主。1978年，莆仙戏业余剧团日夜场演出收费是一百八十元至二百元。1980年以后，演出日夜场的收费是三百五十元至三百八十元。

东山昆曲馆　清道光十一年(1831)，东山人林亚哥始从广东碣石传入昆曲。至清光绪十六年，东山县举人马兆麟及其子马征祥，还有东山盐场海老爹，共同发起组建昆曲馆，馆名枕云天。

民国十年(1921)，邑人林彭川到上海经商，因经常至泉漳会馆戏台观看昆曲演出，竟爱上了昆曲。回东山时，他在上海购回一套昆曲《六也曲谱》，并聘请昆曲票友谢腾飞任教习，改枕云天昆曲馆为昆曲传习所，习艺者有三十多人。稍后，东山昆曲因师承沪、粤两地，致形成两个流派，除昆曲传习所外，又新组一个国乐研究会，会员也有三十多人，旗鼓相当。民国十四年，昆曲传习所逐渐衰退，昆曲爱好者就在国乐研究会的基础上，组建昆曲馆，馆名改为洞天和，聘请昆曲票友孙金浦任教习。票友除在馆内开展清唱活动外，经常到东山名胜“九仙石室”、“虎崆滴玉”、“风动石”等处组织器乐演奏或演唱戏文。在全盛时期，昆曲馆先后传授昆曲曲牌一百多支。

中华人民共和国成立后，洞天和昆曲馆解散，但业余昆曲活动没有中止。1957年还由清唱形式发展到登台演出，演出的剧目有《白蛇传》、《醉打山门》等片断。1957年，东山昆曲代表队曾参加龙溪专区戏剧观摩会演，引起各方注目。

杨葭曲社　清道光三十年(1850)在建瓯杨葭成立，初名杨葭仙馆，学唱徽调，俗称徽路曲子。清末民初，改习京剧。曲社多在工余节假日活动，社友家中或逢婚寿喜庆，曲社亦为之举行堂会清唱。演唱时，在厅堂中摆上合桌(由两张木质的半圆形桌子合成个圆桌)，桌面上铺上红毡，桌后置一精雕的紫檀锣架，上悬铜锣一面。圆桌两边置两排交椅，乐队和唱队分坐左右进行演唱。

百多年来，杨葭曲社一直坚持活动，社友有三十多人。至1980年，成为退休干部、职工的一个娱乐团体，并吸收一批青年戏曲爱好者参加。社友中较为著名的师傅有邓筱仙、徐金泉等，琴师是张子肃。演唱的剧目有《黄金台》、《女起解》、《捉放曹》、《汾河湾》、《珠帘寨》等二十多个。

福州人籁票房　京剧票房。原名天籁，二十世纪二十年代初，由上海票友罗仲泉、

顾仰田(外号顾八爷),聚合福州票友刘源沂、饶建选、刘元桂、郭梁等组成。票房设在福州南台田垱(今中平路)广升戏院楼上。每星期聚会一至两次,配锣鼓清唱,间或化妆登台演出。票房置有部分戏装,个别票友还自备行头。几年后,广升戏院改为菜馆,上海票友先后返沪,天籁由田垱迁到台江汛西来番菜馆楼上,改名人籁票房,请北京旅闽艺人沈福寿为教师,每周聚会两次。

民国十七年(1928)春,南通伶工学社毕业生顾曼庄(原名榈华)来闽探亲,经友人介绍,认识人籁诸友。时值春节,人籁票房假座南台上杭街同茂和纸行举行彩排,乃请顾曼庄担任指导。同年夏,福州各界发起救济闽西灾区募捐,人籁票房排演欧阳予倩编剧的《人面桃花》,由顾曼庄主演,演出三天,票款悉数捐献。后来女票友陈赓加入人籁票房,她系大家闺秀,能唱京剧和闽剧,高亭公司曾灌制她的唱片。同年冬,福州某商委托人籁票房代为邀角组织京班。时由上海邀来坤角花旦雪明玉,坤角老生董月红,武生王桂卿,票友罗仲泉、杨南音等成立长春京班。民国十八年秋,人籁票房由台江汛迁至青年会,为了便于吸收青年参加,改称青年会京剧研究组,曾演出全本《御碑亭》。民国二十年"九一八"事变以后,人籁票房改称人籁平剧社。次年,发起义演筹款劳军,曾公演三天,筹大洋一千元捐献给上海十九路军。民国二十二年十一月间成立福建人民政府,当时进步人士云集福州,欧阳予倩亦从海外莅闽,担任文化委员会委员,同时组织国民剧场演剧队(在东街口文艺剧场,即今八一剧场),因缺乏演员,由顾曼庄介绍人籁平剧社全体参加,由欧阳予倩担任导演,于12月中旬对外公演了讽刺活报剧《飞机捐》、独幕话剧《买卖》、话剧《怒吼罢!中国》等。后来,国民党南京政府军攻闽,十九路军撤离福州,演剧队部分队员跟随欧阳予倩到香港,人籁平剧社亦宣告解散。

人籁票房组织票友先后演出的剧目还有《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《苏三起解》、《三堂会审》、《坐宫盗令》、《二堂放子·带打堂》、《投军别窑》、《三击掌》、《武家坡》、《大登殿》、《战蒲关》、《辕门斩子》、《文昭关》、《二进宫》、《捉放曹》、《罗成叫关》、《铡美案》、《硃砂痣》、《鸿鸾禧》、《虹霓关》、《天霸拜山》、《白马坡》、《行路训子》、《御果园》等四十多出。

闽邮剧社　　民国十九年(1930),福州邮政局职员陈拓轩、陈孝慈发起组织了闽邮剧社。社员全是邮政职员,由林元清任教师,演出了闽剧《借衣》、《节义传》、《会审》、《亲母闹》、《墦间祭》及时装戏《国民心》等,由王幼松(人称依松师)担任艺导。

二十世纪四十年代初,福州邮政成立储金汇业局,局长林步瀛示意陈连镛,要在开幕大会演出闽剧本戏,于是征集爱好闽剧同仁,扩大闽邮剧社。主要成员有林亨仁、陈孝慈、林启潮、王雅士等。以后陈连镛调离,剧社社务由陈孝慈负责,聘请能编、能导、能掌鼓的林如冰(鼓板冰)担任教师。林如冰曾协助陈连镛编写《梅花岭》(叙史可法故事)并负责排练,是闽邮剧社演出本戏的开端。自此以后,又陆续演出本戏《郯郡除巫》、《戚继光》及折戏《辨芦花》、《花木兰》等。一次,南台青年会举办业余剧社会演,闽邮剧社改编演出《墦间祭》,

独占魁首，从而引起邮政局负责人的重视和支持，从各县邮政局调回演戏人才，充实阵容，使闽邮剧社组织更为兴盛。当时福建省民教馆陈启肃、林舒谦组织的闽剧社，曾与闽邮剧社联合，演出了《范蠡进西施》、《戚继光》等。抗日战争前夕，闽邮剧社准备排练《明末遗恨》，因教师林如冰患病弃世，未能排成。抗日战争爆发，邮政局内迁，剧社中止了活动。抗日战争胜利后，剧社重整旗鼓，演出了《弦高犒师》等。

中华人民共和国成立后，闽邮剧社仍继续组织业余演出。1950年至1956年，曾演出《渔家恨》(《打渔杀家》)、《林冲夜奔》等，并大量编演现代戏，如配合土地改革的《洲田祸》，配合反特斗争的《薄海同仇》。此外，还有林亨仁编剧的《人民邮递员》、《鸿雁归来》、《喜日》等。《喜日》曾参加福州市业余戏剧会演获奖。1956年因人事变动，剧社停止了活动。

福州青年会闽剧社　二十世纪三十年代初，由福州南台青年会（现福州第十三中学）教员周景春、郑谋平、陈易遂发起组织，聘请林元清为教师，曾演出《紫玉钗》、《女运骸》、《借衣》、《节义传》、《墦间祭》及时装戏《不教之过》、《谁是汉奸》等剧目。由陈易遂编剧，王幼松担任艺导。主要演员有郑如秋、陈莘等。还发起举办业余剧社会演，参加的有青年会闽剧社、闽邮剧社、闽轮剧社、公余剧社、寒光剧社等。1944年，日本侵略军再次占领福州，剧社停止活动。

籁如票房　泉州业余京剧爱好者的群众性组织。二十世纪三十年代初，由杨子江、王友锵、傅春魁及一些外省人在泉州工作的京剧爱好者倡建。票房经费自筹，除各个成员交纳少量月费外，有些工商业者也发动捐助添置设备。艺术指导前后有黄在仁、吕佩雄、那少安等。社址租用泉州庄府巷民房。

抗日战争爆发，沿海城市形势紧张，泉州实行宵禁，票房停止活动。民国二十二年(1933)，社址改在泉州车站旁的一幢民房。厦门沦陷后，一些票友退至泉州，使两地的票友大联合。第一次筹备联合演出，排练地点借用福泉春客栈，演出地点在南门南星戏院。教师吕佩雄，是京剧多面手，不但能戏较多，而且也是有名的琴手，还能司鼓。当时票房已有女票友王淑鸾，还有唱花脸的票友吕经国、陈士元、郝木、石富海等。

民国三十年，为慰劳前方抗日将士，票房开展义演捐献。演出的剧目有根据传统剧目《八大锤》改编的《陆文龙》，有反映军民抗日的《战胶东》。《战胶东》是新编的时装戏，由吕佩雄执行导演，经过吕佩雄、林剑云、王友锵的共同探索，用“旧瓶装新酒”的办法，借鉴传统戏的表演程式，表现军民抗日的现实生活，影响很大。当时报纸，曾以《票友点将台》为题，介绍了票房的几位主要演员，其中有龚松龄、林剑云、傅春魁、王联辉等。

民国三十四年，为欢庆抗战胜利，由票房组织所有票友在泉州车站（现在的侨光电影院）门前搭小台演出三个晚上，盛况空前。随后，籁如票房的票友曾全部参加国风平剧社。但不久，国风平剧社散伙，籁如票房迁址泮宫，聘黄春斌任教师，改名籁如平剧社，同泉州的浮桥、亭店，晋江的石狮、安海，及南安、安溪县城等地票房，保持密切联系。有的聘籁如

票房的票友担任教师；有的请票友协助或参加演出。如石狮票房排演《战胶东》时，曾邀请林剑云担任主角。

中华人民共和国成立后，赣如票房已解散，但其成员仍是泉州业余京剧活动的骨干。

金声社 民国二十七年(1938)，宁化县城关商人张友生首倡组织业余曲社，清唱祁剧，取名曲篷金声社。社长张友生，掌鼓夏天柱、俞尚桑，社友有三十多人。曾聘请翠琴社社友雷风铎教唱，每逢朔望节日或社友婚寿喜庆，就聚集社友到厅堂唱曲，以示庆贺。翌年，祁阳班新福祥到宁化演戏，金声社派人到新福祥跟班习艺，并于民国二十九年春节，聘请伍秉椿夫妻到金声社排演《二进宫》、《梅龙镇》、《血掌印》等折戏。同年3月，逢横锁村庙会，金声社组织登台献演。由于金声社曾在观众中散发《抗日宣言》传单，遭受国民党宁化县党部的指责和恫吓。

金声社由曲篷形式转为登台演出后，曾连续排演《打金枝》、《甘露寺》等剧目，并经常到农村演出，从不打八仙，不跳加官，不唱酒宴戏。金声社还自筹经费购置乐器，并向新福祥赊购旧戏衣，分期付款。武戏用的弓把刀枪，大部分自制。金声社下乡演出，亦不收戏资红包。

中华人民共和国成立后，金声社仍坚持业余演出活动，并聘请老艺人伍秉椿、邹忠梅夫妻教戏传艺。这时社友有六十多人，改选杨月松任社长。演出剧目有张友生的《卖麻疯》，巫筑民的《血掌印》，陈永元的《五郎出家》，还有邱耀天的丑脚戏等四十多个。1954年春节，金声社代表宁化县，参加永安专区首届戏曲观摩演出，以《四进士》获演出奖，伍秉椿、陈承元、邹忠梅获优秀演员奖。

闽轮剧社 民国二十八年(1939)初，由闽江轮船公司员工联组会组建。先由福州人籁票房票友万友渔、王幼松任导演，演出京剧《捉放曹》和闽剧《秋胡戏妻》等折戏，继而成立闽剧队，定名闽轮剧社。是时，闽江轮船公司与善传奇戏馆比邻，剧社同仁时常得到名艺人詹长顺、郑奕奏、晋响亭、潘奕铮及陈春轩、黄珊惠等热心传艺。剧社成员有林子西、刘似云、林大翘、郭克扬、刘家猷、卞镇铭、林敏筠(女)等三十多人，经常跟班学戏。剧社先后演出闽剧《沈云英》、《花麦庄》、《斩经堂》、《三娘教子》、《潞安州》、《博望坡》等剧目，还自编演出《班超外传》，曾聘请闽剧"四大武生"之一的詹长顺精心辅导，购置新戏衣及道具等设备，演出深为观众赞赏，曾应华南女子学院的邀请，连演三日两夜，场场满座，轰动了福州教育界。1949年8月，闽轮员工为迎接中华人民共和国成立，特在南台的龙庵举行盛大庆祝活动，由剧社演出《对锦花》等剧目。稍后，因闽轮公司人事变迁，剧社停止活动。

仙游榕声票房 民国三十二年(1943)，在仙游县各机关工作的福州籍人员及其家属，成立了福州同乡会。会员们于工余时间，经常清唱闽剧自娱。抗日战争期间，福州两度沦陷，福州人避难仙游的为数甚多。同乡会决定组织榕声票房，把演出收入作为救济基金。票房由福州同乡会理事王元奎任负责人兼编剧，聘请仙游模范乐剧队关寿如任导演，民国

三十三年改聘长乐闽剧艺人李依居为导演。主要演员有福州善传奇的花旦，仙游县邮电局、闽中日报社的职工，还有县政府的收发员以及家庭妇女等。演出剧目有《苏三起解》、《紫玉钗》、《苏百万讨亲》、《樊梨花斩应龙》、《知县斩按司》及时装戏《湖北彩票》等。正旦李雪玉虽是家庭妇女，但系闽剧世家出身，功底深，唱做俱佳。榕声票房时假座仙游南宫戏院义演，每逢李雪玉登台主演，座位均订购一空。在南宫演出，不但不交纳租金，而且所有行头、服装，都向模范乐剧队借用，不收任何代价，三年如一，票房同仁极为感动。

民国三十四年，日本侵略军投降，旅居仙游的福州人陆续回老家，票房也宣告解散。

吼声剧社　民国三十四年（1945）春，福州郊区白湖乡林煌（原林森县中国银行副经理）吸收闽剧爱好者陈赛英（旦）、郑崇銮（生）、郑辰忠（老旦）、郑大圣（老生、丑）等人组织剧社，首演时装戏《寒光照铁衣》（郑宜凯编剧），故名寒光剧社。继而又编演时装戏《毒药》，演员阵容齐整，在各地演出受到好评。

稍后，福州茶亭商人高宝云、李云裳（陆哥）观看寒光剧社演出后，与林煌商定，以寒光剧社的编剧、演员为基础，吸收茶亭剧社成员参加，邀约福建省中国银行副经理萧耿，林森县银行经理陈步伊为发起人，成立吼声剧社，推举林煌为社长，王俊卿、高宝云、李云裳为赞助人，社址设在茶亭救火会内。剧社聘请郑奕奏为教师，编剧郑宜凯，演员有陈赛英、阮宝清、郑崇銮、郑辰忠、郑大圣、杨淑英(幼弟姐)、杨晓霞、晋奕球、郑伦姐等。司鼓王幼松，上把（主弦）张依珠。打击乐由福州电话公司培训的张榕、张依庆、陈敬植等人组成。演出剧目有《百蝶香柴扇》、《范蠡进西施》、《睢阳城》等；折戏有《拾玉镯》、《赶兔会母》、《窦氏女》、《三娘教子》等。民国三十六年秋，因主要演员随戏班赴台湾演出，吼声剧社便停止活动。

永安京剧公余联谊社　民国三十六年（1947）冬，留在永安的京剧艺人白鑫培（老生）、傅艳芳（花旦）、徐大青（衣箱）、徐小青（小花脸）、陈依海（司鼓）等，为维生计，在永安县邮政局车队队长赵海东的支持下，发起组织京剧公余联谊社。社长赵海东，社址设在永安陶园戏院，由白鑫培等人招收学徒传艺。在不太长的时间里，联谊社培养了一些人才。如李子芬（花旦），扮演苏三、白素贞等，曾名噪永安。联谊社的票友颇重义气，每逢星期六、星期日演出，收入全归白鑫培等师傅，个人不取分文。如银行的郑炳章（花旦）、田粮处的唐增生（青衣）、邮政局的严官祥（琴手）、居民周丕模（花旦）、毛仲虎（二胡）等社友，皆是联谊社热心的赞助人。联谊社先后演出的剧目有《四郎探母》、《打渔杀家》、《春秋配》、《捉放曹》、《王昭君》、《白蛇传》等。中华人民共和国成立后，联谊社改名永安京剧研究社，仍坚持开展业余京剧演唱活动。

政和县杨源四平戏业余剧团　原为四平戏班，由张姓子弟组成。规定传子不传女，世代相承。明末清初，杨源村有一张氏祖庙“英节庙”，每年两次庙会都要戏班演戏。除庙会演出外，农闲时也到外乡外县演出。清康熙初，戏班到寿宁县某地演出，因戏神香火引起火灾，烧毁了全部服装道具，戏班濒临垮台。该村张翊仪变卖田产，重新购置服装道具，遂使戏

班得以生存。清咸丰年间社会动乱，灾害频繁，民生凋敝，老艺人相继去世，戏班再次中落。除每年庙会演出外，再也无法出乡演出。清同治末年，武庠生张香国自任戏班总管，亲自教科传戏，戏班重振。因此张香国死后，被祀为杨源四平戏的戏神之一。清末新兴地方剧种蓬勃发展，四平戏由于墨守陈规，难以打开局面。中华人民共和国成立后，改为业余剧团，在老艺人张应选、张陈招等人的指导下，排演了《刘文锡》、《白兔记》等传统剧目，并于1954年参加政和县第一届农村业余剧团会演，获第一名。"文化大革命"中，剧团解散。1981年，张陈招、张应选、张日升、张作祈等老艺人联合恢复剧团，群众自发集资三千余元，购买服装道具，属公社文化中心站领导。中共杨源公社党委、杨源大队党支部各派一位领导分管剧团。剧团演职员三十三人。几年来，由老艺人口述整理出传统剧目《刘文锡》、《英雄会》、《九龙阁》、《苏秦》等，加上幸存下来的手抄古本《秦世美》、《二度梅》及三十余出杂出本，共有可演出剧目四十多个。剧团除坚持传统的庙会演出外，节假日也在本村及邻村演出。

屏南县龙潭四平戏业余剧团　龙潭村陈姓家族世代相传下来的四平戏班，据老艺人说，至1982年，这个戏班已传了十五代。其前身能追溯到的班名，有清中叶至清末的老祥云、赛祥云和新祥云。老祥云曾到江西、浙江温州等地演出。民国以后，戏班多在闽东的古田、霞浦、福安和闽北的建瓯、建阳等县流动演出。中华人民共和国成立后，只在本地演出。"文化大革命"期间，剧团被迫停止活动。粉碎"四人帮"后，于1979年开始恢复演出。

剧团现有演职员三十八人。团长陈官推，老艺人有陈官瓦、陈官企、陈官捧等。主要演员有张雪姬、陈秀雨、韦忠珠、陈官若、陈官崧等。十三岁女演员陈才珍，在《沉香破洞》中扮沉香。成员全是当地农民，平时在家务农，农闲季节挑起戏箱翻山越岭、走乡闯寨演出。流动范围除本县外，多在屏南与宁德、古田、建瓯三县交界的偏僻山村演出。每演一场戏，当地除供当天三餐伙食外，另给戏资五十元至八十元不等。常演的剧目有《刘知远白兔记》、《反五关》、《沉香破洞》等。老艺人陈官瓦、陈官企、陈官捧还口述、记录了辍演三十多年的传统剧目《琥珀岭》(即《崔君瑞江天暮雪》)。

尤溪县黄龙大腔戏业余剧团　清咸丰年间，始建于尤溪县八字桥乡黄龙村。据传，清咸丰间，永安小龙逢村大腔戏老艺人萧阿楼(土名傀儡楼，生于道光中期)自任班主，组建提线木偶班，唱大腔戏，常到尤溪黄龙、坑头(与黄龙邻村)一带演出，很有影响。因此，当地群众常在演出之余，请他教唱大腔戏曲调。后来，大田县前坪大腔戏艺人陈龙山(土名大田巽，生于清道光间，与萧阿楼同辈)应聘到黄龙建班教戏，成为黄龙大腔戏班的第一代传人。

陈龙山在黄龙执教数年，带出了余连训(清道光末年生)、萧连端(清咸丰初年生)等高徒。陈龙山去世后，由萧连端传给萧洪禛(1890—？)，再传给萧星期(1906—)、萧则濬(1934—)，至中华人民共和国成立初历传五代。

黄龙大腔戏班原是临时凑合的村班，每年只在春节或祭祖时举行一、二场演出。戏班

无一定的班规班约，艺人进出班随意。全班最少十二至十三人，最多五十至六十人，通常在十五人左右。中华人民共和国成立后，戏班改名为黄龙大腔戏业余剧团，由黄龙大队负责组织，并拨经费支持。现共有演员二十一人，除老艺人外，有不少二十至三十岁的年轻人亦参加剧团演出。演出的主要剧目有《白兔记》、《合刀记》、《肚片记》、《五星记》、《九龙记》、《月台梦》、《三仙记》、《鲤鱼记》等。

宁化县横锁业余祁剧团　民国十一年(1922)，祁阳班新福祥由湖南经江西进入宁化。次年5月，班主龙明信为了能在当地扎根，特地到横锁(离宁化县城二十华里的水陆码头)辖下的龙下窠(全为龙姓)认祖，从而把祁剧带到横锁，培养了一代“戏迷”，有些青年着迷后竟随班学艺。后来这些戏迷就组织起坐唱形式的曲篷(即曲馆)。民国二十九年，宁化县城金声社(曲篷)借横锁曲篷的舞台首次演出成功，遂使横锁曲篷增强组建戏班的信心。直至1957年，经吴家仁(老“戏迷”)、江岸林(“戏迷”、二老生)等人发起，筹办服装道具，聘请刚从江西瑞金国营祁剧团解散后回宁化的施扬辉(艺名永辉，原新福祥科班永字辈弟子)、名乐师张九水来横锁执教传艺。后来在原曲篷基础上，组成了业余祁剧团，并培养了以吴朝福(小生)、阴绍祯(小生)、吴朝银(花旦)为代表的一代演员。演出的剧目有《龙凤配》、《满堂福》、《青纱岭》、《玉堂春》等。

“文化大革命”中剧团解散。1979年恢复，公推阴绍祯为团长，接着培养了吴合金(花旦)、吴德升(老生)、吴代木(丑、花脸)为代表的一代新人，上演了《二度梅》、《白花绢》(根据汉剧移植)等二十一个大型剧目。1982年被评为三明地区先进业余剧团。

连城县罗坊楚剧业余剧团　连城县罗坊村的罗仲山，十六岁时，因家贫投奔江西宁都学唱楚剧(亦称楚南戏)小生，于民国二十三年(1934)还乡传艺，并组建鄞江楚剧团。后改称致祥园班，由罗金友任班主，多次聘请湖南、江西艺人传艺。因行当齐全，技艺较精，颇受欢迎，成为连城老幼皆知的“岩头班”(罗坊村土名)，演出的剧目本戏有《打金枝》、《硃砂印》、《薛刚反唐》等三十多个，小戏有《拾玉镯》、《断桥会》等一百三十多个。较有名的演员有花旦罗仰贤、小生罗春和等。中华人民共和国成立初期，改为罗坊楚剧业余剧团，演职员四十余人，区政府拨款添置服装戏具，并先后派罗振兴、罗启驯任团长。剧团除在本县演出外，还活动于长汀、清流、永安等地。

“文化大革命”中，老艺人罗春和、罗健章等，不顾个人安危，用分散保存、外出做工等办法，保存了剧团全部服装道具。1979年罗坊公社及罗坊大队又拨专款恢复剧团。

漳浦县深土竹马戏业余剧团　1953年，由漳浦县深土公社的竹马戏老艺人为骨干，并吸收竹马戏业余爱好者组成。团长周朴实，编导林金泉、徐曲盛。剧团除经常在漳浦县演出外，还先后到龙海县的港尾、浮宫，平和县的南胜、五寨，云霄县的湖丘、竹塔，东山县的西埔、八尺门等地演出，深受群众欢迎。民间流传有“三日无火烟，也要看竹马演出王昭君”的俗话。1954年，演出《打花鼓》参加漳浦县业余剧团戏曲观摩会演，获剧目奖。1956

年，演出传统剧目《砍柴弄》、《唐二别》，参加漳浦县业余剧团会演，演员周积木、周面花获演员奖。1960年，又演出《唐二别》参加漳浦县民间戏曲会演。

仙岩畲族业余剧团　福安县仙岩为畲族聚居村。1955年，群众自发捐资成立业余剧团，推老歌手钟金生为团长，延师置装，选同族青少年男女三十人，开始学戏。剧团在本村活动，不计报酬，出乡演出，评份分红。十年动乱时，剧团被迫解散。1980年重办，大队长钟兴康兼任团长，充实一批演员，全团发展至四十二人。剧团以演闽剧为主，兼演畲歌小戏，成为福安县畲歌演唱的主要演出团体。演出的闽剧有《拾玉镯》、《卖花记》、《雷文秀》、《三盅酒》、《梅花寒》、《血衣冤》等；畲歌小戏有《牧羊姑娘》、《阿姆》等。1955年，高敏创作、导演的《牧羊姑娘》，曾参加福建省农村业余文艺会演。1963年，雷全妹编唱的《畲民和党心连心》和蓝兴发、黄光裕编写的《茶歌》，获选参加畲族代表队，出席了全国少数民族文艺观摩大会演出，演员钟赛梅、钟章英，受到周恩来总理等国家领导人的接见。剧团每年外出活动三四个月，上演约一百至一百五十场，多在畲、汉山村及革命老根据地演出，丰富了偏僻山区人民的文化娱乐生活。

福州市少数民族业余剧团　1955年，满族关佑民、章梅坡、杨硕平（女）、殷世镛和回民蓝人铿、沙渭臣等发起，自筹经费，组织福州市少数民族业余剧团，推举关佑民为团长，后期团长为杨硕平。团员有吴淑娟（满族）等，后亦有汉族姑娘参加。团址设在古仙桥珠妈庙。每晚排戏，各族演员情感融洽，聚合欢娱。凡有演出，满、回两族民众都扶老携幼，赶来看戏。剧团主要演出京剧，演出的剧目有《辕门斩子》、《坐宫》、《天霸拜山》、《打渔杀家》、《金玉奴》、《柜中缘》、《挑女婿》、《花田错》等二十多个剧目以及自编的小演唱节目。

女演员杨硕平，能生能旦，在《辕门斩子》中饰杨延昭，在《坐宫》中饰铁镜公主，均得观众赞扬。演员殷世镛能演能奏，他创造一架"打击乐台"，把鼓和堂鼓、大锣、小锣、大钹、小钹等六件乐器，安排在一个乐器架中，并能挂插弦管，由一人同时操作。演奏时，殷世镛坐在架前拍鼓板、踩锣钹、吹唢呐、拉胡琴，不管是千军万马的场面，或是轻松愉快的剧情，都能完美地配合演员表演。1957年，这项独特的创造，相继获福州市、福建省业余文艺会演演奏奖。1958年晋京参加全国业余文艺会演，获音乐演奏优秀奖。这架"打击乐台"保留在文化部调演大会。

福安县穆阳业余剧团　1957年，由穆阳镇工会、工商联两个文艺宣传队合并组成。既演闽剧又演出平讲戏。1958年至1960年，由穆阳公社接办，扩大为区级半专业剧团。全团编制四十八人，行当齐全，分工明确。剧团重视培养新手，为本县专业及业余剧团输送了不少人才。1960年，福安县平讲戏剧团一次就选调十人。1982年，福安县闽剧团主要小生、后台弹吹手等，都出自该团。

1961年改属镇办，实行评份工资制。剧团组织较正规，讲究艺术质量，传统戏必经整理，现代戏多系创作，每戏必配幻灯字幕。1963年，《光荣人家》（陈桂寿编剧）曾参加福建省

农村业余文艺会演;《白云山上货郎担》(陈桂寿编剧)参加福安专区职工业余文艺会演获奖,并改名《在山路上》,刊登在福建省总工会《职工文艺》上,福安县闽剧团曾移植参加福建省现代戏调演。

"文化大革命"期间,剧团全部服装和布景道具被毁。粉碎"四人帮"后,剧团始得恢复,曾租借行头,演出古代剧《逼上梁山》、《十五贯》等。1979年,现代剧《狮头店》、《三棵树》曾参加宁德地区业余剧团创作剧目会演,《狮头店》获剧本一等奖,音乐二等奖(卢腾、陈桂寿编剧,袁培光作曲);《三棵树》获剧本二等奖,音乐一等奖(陈桂寿、陈成基编剧,陈桂寿、高飞作曲)。演员缪锐恩饰《三棵树》的老岩松,林宝梅饰《狮头店》的玉英嫂,均获演员奖。1980年,剧团因设备匮乏,演员老化,终于解散。

连城县新泉业余汉剧团　1929年,红四军入闽,曾在连城县新泉创办新声剧团。中华人民共和国成立初期,又成立红星俱乐部、红星剧团。不仅演出闽西汉剧,也演过歌剧《血泪仇》和越剧《九件衣》等。1958年,与芷溪俱乐部合并成立新泉业余汉剧团,公社派干部任团长,并投资两万余元,添置服装戏具,先后演出《蓝继子》、《生死牌》、《红书宝剑》、《二度梅》等三十多个传统剧目。剧团在本县以及清流、长汀、上杭等地演出,颇受欢迎,获锦旗四十余面。1959年曾参加龙岩专区及连城县举办的戏剧会演。剧团还培养了一批唱做兼优的演员。1965年冬,在社会主义教育运动中,被作为"黑剧团"撤销。1978年,剧团恢复,公社又投资万余元,排演了《花灯案》、《赵玉麟与梁素珍》、《三凤求凰》等十多个剧目。全团演职员三十余人,坚持"亦工亦农亦艺"的办团方针,农忙务农,农闲从艺;白天做工(经营粮副产品加工,做花砖),晚上排戏。深入山区,送戏上门,群众称之为"自己的剧团"。

屏南县四坪村平讲戏业余剧团　1978年重建,为闽东北平讲戏现存唯一的业余剧团,常在本县及古田、宁德、罗源等邻县农村演出。全团有三十四人,其中女演员十一人。传戏师傅潘光渭,民国十五年(1926)出身于儒家班。鼓师彭成仔,导演张茂广,都是平讲戏老艺人。剧团沿袭传统建制,行当分正生、小生、老生、贴生、正旦、小旦、老旦、贴旦、大花、二花、三花、四花(杂)等十二脚;后台分鼓板、大锣、小锣、头把、唢呐、横哨(兼大、小锣)等六把位,另设走台(检场)一人。以鼓板为主,负责后台帮腔。

剧团上演剧目,多为江湖班传统剧目。有《赠宝塔》、《赠宝钗》、《赠白扇》、《双封侯》、《双绫帕》、《双子会》、《两重恩》、《金宝炉》、《锦裙会》、《玉宝带》、《下凡间》等本戏和一些折子戏。剧团曾保留有清道光至光绪年间的二十多个旧抄本,"文化大革命"中悉被抄毁。现演出底本均靠张茂广、潘光渭口述提供。音乐曲调以传统的〔柴牌〕为主,兼及〔江湖〕、〔洋歌〕诸调。《走火从良》一出,纯用〔洋歌〕演唱,尚保留平讲班原来声腔的面貌。

晋江县樟井梨园戏业余剧团　1980年10月,由罗山公社樟井大队姚镇等几个农民投资筹建,大队干部姚来顶参加剧团领导。剧团通过招生考试,先后招了十六岁以下的农村青少年十八名,办起演员训练班,聘请梨园戏老艺人姚苏秦、许书美任教。采用科班形

式，严格师承制度，让学员打好科、白、唱的基本功。然后选择《陈三五娘》、《高文举》作为教材，由老师口传身授，按传统表演程式，一句曲、一步科地教授。经四个月训练，于1981年2月开始进行实习演出。以后采取边演出边排练新剧目，旺季多演少排，淡季多排少演的方式进行活动。三年中，共排练上演了《苏秦还乡记》、《继子别传》、《李亚仙》和《苏英》(分三本演出)等传统剧目，还上演了《洪武审后》、《巧审鸡肉案》、《笋江波》，及创作的现代小戏《重圆》，热情歌颂社会主义新风尚，宣传党的方针政策。剧团主要活动在本县的农村大队，也曾巡回于惠安、南安的部分农村。1982年12月还到厦门剧场演出，所到之处，都受到观众的欢迎。

晋江县巴厝打城戏业余剧团　前身为打城戏小兴元业余剧团。1981年3月由退休干部林荣业、林荣镖、吴清烟等人组建，隶属于永和公社巴厝大队。先以原泉州市打城戏剧团退休艺人洪球江、洪我及、洪祖琦、蔡文德、李正什等人为基础，临时邀请一些分散在其他系统的原打城戏演员参加，在永和公社巴厝大队范围内演出。演出老艺人李正什口述记录的传统剧目《方世玉打擂》、《会金针》、《斩龙》等，颇受观众赞赏。以后又演出《火焰山》、《收红孩儿》等剧目，演出范围逐渐扩大到本公社各大队。但因剧团经济基础薄弱，演员又都是临时邀请，难作经常性演出，曾一度中断。至1982年5月间，在大队支持下，招收学员三十人，经一年多的业余训练，初步掌握了各种表演基本功，并通过排练《三调芭蕉扇》，提高了艺术水平。剧团又先后上演了传统剧目《杨延昭招亲》、《闹潮州》等。

协会、学会、研究单位

福州市戏剧艺员公会　旧社会，多数艺人没有成家，遇到伤残病老，就发生“死路边，倒厝角”的悲剧。福州有一句顺口溜：“绸缎包穷骨，锣鼓助你威，年轻淡淡过，到老乞丐胚(乞丐样子)”，形容戏曲艺人一生的境遇。有鉴及此，民国九年(1920)，由闽班旧赛乐的老旦何邦亚，老生方逸陆，三花曹红红，花旦薛良藩(即依银俤)等人发起，建议成立艺员自己的组织，解决福利问题，得到了名演员陈金湘、陈瑞端、江传柱、陈秋如、郑依三、周松、张奕水、李品珠、方土地、黄珊惠、高佬仔等人的支持，正式定名为“艺员公所”，设在鸭姆洲倭婆厂。翌年，改称为闽侯县戏剧艺员公会，推选何邦亚为理事长，会址移到台江路沂春亭澡堂隔壁。艺员公会的宗旨是提高艺员的职业公德，谋求艺员的福利。为此，理监会议订条例如下：(1)艺人进出班商定期限后，资方不得半途解雇，艺员不得半途逃班。如中期解雇或通报停用某艺员，公会有权提出交涉，协商调处。(2)农历正、二月系戏班旺季，经常连续三四天演“亮光”(通宵达旦演出)。公会决议：资方必须每日按双工发给艺员工资。(3)在城台演出时，通知园东每天增收四角“登台赏”。(4)到乡间演出，“跳加官”赏钱归公，作

为年终改选大会的费用。为尊重艺员人格，"跳加官"领赏时，扮童子的艺员，不行跪拜礼，改为鞠躬致谢。(5)春节初一不演出，正月初二开堂。以上五条从民国十年开始实施。

民国十一年，趁旧赛乐班赴台湾演出之际，理监会在台湾筹募了银圆两百多元。回福州后计划建造会所（五柱三间排），地址在中选造船弄，并为高龄艺员筹建"百寿轩"，对亡故老艺员发安葬费。同时还买了一座"义山"为安葬艺人之所，地址在北门外小野山。每逢清明节理监会派人到义山扫墓。民国二十八年，公会为抵制班东无理解雇和拒演等威胁，乃发动艺员公演，筹建剧场，并成立众星剧社。演出时台前大幕写上"人人为我，我为人人"的字样，艺员欣喜地说："有园又有班，艺员有靠山。"民国三十年，艺员公会改名为福州市戏剧艺员公会。福清、长乐等附近的闽剧戏班也参加了公会。理事会每年改选一次，连选得连任。改选时间是旧历十二月二十七日。在选举会上，公布当年财务收支，换发会员证。后因日本侵略军两次占领福州，闽班艺员散居山区，艺员公会停止活动。民国三十四年，抗日战争胜利后，艺员公会恢复活动，推选江传柱为理事长，倪小玲、林秋藩为副理事长。中华人民共和国成立后，为福州市文艺工会所取代。

厦门通俗教育社　二十世纪二十年代初，厦门进步青年李维修、陈文总、李汉清、庄英才、黄邦桢、吴梓人、马侨儒、康伯钟、黄建成等十人，在五四运动的影响下，发起组织厦门通俗教育社，决定以戏剧为主要活动形式，对群众进行宣传。民国十年（1921）八月，经福建省教育厅批准备案，在厦门正式成立。

教育社原在厦门关仔内福音堂，设临时事务所。民国九年借用田仔墘旧乐安堂为社址。建社初期设有新剧股，依靠社友捐献经费，维持活动。民国十七年，继又成立平剧股，建立了平剧团（又称籁如票房）。民国十八年，新剧股组织剧团赴菲律宾演出，向华侨筹募基金，先后筹款三万多元，在月眉池建起了通俗教育社社址（现厦门市歌舞团团部），内设有舞台、观众座、排练厅和办公室。教育社从建立到民国十六年，领导权主要掌握在李维修、陈文总、陈尚友（陈伯达）、张觉觉等进步知识分子的手中，陈尚友和张觉觉任编辑股主任。"四·一二"事变后，陈尚友、张觉觉先后离厦，教育社由工商界知名人士赞助经费进行活动。民国十九年，聘请周宗麟为总干事，公推康伯钟为总务主任。下设总务、会计、交际、教育、编辑、讲演、新剧、平剧等股，各股有主任主持事务。

新剧团和平剧团是教育社主要的活动部门。在大革命时期，他们为了援助"五卅"大罢工，赈济漳、宁、潮、汕水灾，捐助红十字会，筹建厦门中山医院和精武体育会、教育研究会、厦鼓救火会以及创办民众夜校、推销国货、抵制日货等，举行了规模大小不一的义演宣传活动。新剧股编演的《这是人的生活吗》和《婚姻的面面观》等，鼓舞了人民大众反帝反封建的革命热情。

民国二十年，"九一八"事变后，教育社的积极分子组织新剧团、平剧团和街头宣传小组等，在教育社的舞台、演讲厅，在鼓浪屿鹭江戏院、厦门市说书场以及街头宣传演出自编

的抗日剧目，并利用演出机会为中国共产党地下组织散发传单，鼓励人民同仇敌忾，保卫国家。

民国二十七年厦门沦陷，教育社停止活动。民国三十四年厦门光复。同年十月，原平剧团团员龚金水组织新旧社员二百多人，恢复成立了理事会。王仁和为理事长，龚金水、杨青江为常务理事。由于平剧团的演出服装、道具保存较完善，所以只恢复一个平剧团进行活动。1949年中华人民共和国成立后，教育社改为厦门市文化馆。

福州闽班布景工会　成立于民国十六年(1927)，会址设在南台造船弄大世界戏院后赛天然幕景房中。林成成、林秋官、□依康、□依聚、王英嫩、□梅弟等先后主持会务，会员有三十多人。戏班若需装置幕景，工会便派出舞台装置工六人承办，机关布景则增加两人，其中一人负责联络及财务。过去有句行话"吃饭靠戏班，赚钱靠戏园"，就是指城台戏园置有布景时的情况。演员薪水则从戏班与戏园分成中提取。戏班下乡去，只领一升米补贴。如加幕景时，由聘演东家支付幕景租金及装置工资。中华人民共和国成立后，该工会并入福州市文艺工会。

莆田县戏剧改良委员会　清末，莆田县编演反对八国联军侵华，揭露清廷腐败为内容的时装戏《红顶扫马粪》，开莆田县戏曲改良的先声。及至五四运动前后，主要受新思潮的影响，不少戏班相继演出文明戏。演出的剧目多是反映当时的现实生活和时代精神的，如《三十六送》、《敲齿换发》、《石脚桶》、《黑籍冤魂》、《破除迷信》等文明戏，曾轰动莆田剧坛。

抗日战争爆发后，莆田县的戏剧改良工作进入了新阶段。民国三十二年(1943)二月，在莆田县抗敌后援会中，正式成立戏剧改良委员会。会址设在莆田县城内倉巷里准提阁。主持人为林剑华、林一鹤，主要成员有郑鹤、陈兆俊、唐汝文等。该会一成立，就把全县各戏班调到城里考核。考核结果，全县三十多班合格，为了突出爱国爱乡思想，各戏班都以本县风景区为名。如新蓬莱班改名"宁海队"(宁海初日)，新汉宫班改名"南山队"(南山松柏)，新移风班改名"木兰队"(木兰春涨)，赛金英班改名"壶兰队"(壶山兰水)等。当时演出的较有影响的文明戏有新共和班的《麒麟寨》(林宛如编)，新汉宫、新共和、新移风班同时演出的《白先生》(又名《五号情报员》，郑乃文改编)，新国风班的《鸭子从军》(萧壮予编)，新歌舞班的《三江好》(陈怀波编)、《菱姑》(郑鹤编)，赛天然班的《卢沟桥事变》等。这些新编剧目的演出，都是为了配合抗日救亡运动的，当时观众称之为宣传剧。剧本编好后，要通过县戏剧改良委员会考核。抗日战争胜利后，莆田县戏剧改良委员会宣告解散。

云霄县戏曲改革委员会　1951年6月成立。由云霄县文教科科长李晓山任主任，文化馆干部张金贤任副主任。委员有艺人张桂清、方松榉及学校教师方夏里、黄晋元等二十五人。分设组织、剧本、艺术研究、音乐研究、总务等五个股。

中华人民共和国成立后，云霄县职业戏班均已散班，仅存城关老振笙馨、老乐天馨两

个半职业性质的潮音儒家剧社。戏改会即以此为基础，组建云霄县业余潮剧团，并组织艺人学习中国共产党的文艺政策，学文化，扫除文盲，排练新节目，开展了以改戏、改人、改制为主要内容的戏改活动。通过《愁龙苦凤两翻身》、《陈胜王》等新编剧目的排练，从剧本、表演、音乐等方面进行了全面的改革，得到群众好评。不久，老艺人蔡镇京、名乌净吴县秋等，亦相继加入剧团，对剧团的继承传统和推陈出新做出了很大贡献。1954年3月，将云霄县业余潮剧团，正式转为县专业剧团，但群众仍称为"戏改剧团"。

福州市闽剧工作者协会　成立于1952年，由陈啸高主持筹建。其任务是协助福建省文学艺术界联合会领导、组织本市各闽剧团、班、社演员职工的政治、业务、文化学习和处理业务工作（包括安排演出场所，收入分成协议）。协会成立后，陈啸高协同闽剧界人士朱丽泉等，在东门温泉路口筹建艺人俱乐部，增办一个艺人自建的演出场所。接着，由协会筹组成立市闽协剧团（即市闽剧工作者协会闽剧团简称），由本市六个闽剧团体（市实验闽剧团、三赛乐、四赛乐、善传奇、赛天然、复兴剧社）选派各行当演员及各部门职工组成。1956年改称国营福州市闽协剧团。1956年初，协会鉴于闽剧团青黄不接，缺乏青少年演员，缺乏专职教师辅导的状况，经市文化处批准，设立福州市闽剧艺术训练班，班址设在艺人俱乐部。经费由各团共同负责。名誉主任郑奕奏，主任林芝芳，副主任萧梦尘、朱丽泉、黄铭卿。秘书林春如。1957年6月，"反右"斗争开始，福州市闽剧工作者协会受到较大冲击，遂即停止活动，1958年闽协剧团并入福州市闽剧院。

福州市文艺工会　1952年夏，为消除行会观念，促进团结，乃以市文化系统所属的三赛乐、善传奇、四赛乐、赛天然、旧赛乐、复兴剧社及影剧场工会（包括了装折福利社，布景联谊会等基层工会）组织统一归口，成立福州市文艺工会。蔡大燮、倪小玲、刘翰，当选为正副主席。市总工会派干部陈大坚任秘书。后增补柯益智为副主席。是年冬天举办市第十职工业余学校，陈清狂、林秋藩任正副校长，沈秀英、许永水担任教导，聘请张煜甫、刘丹青、林春如、陈秉忠、孙幼苍等任文化教员，积极开展扫盲普及文化工作。同时开办艺人医疗所，设专职医生和护士。

1954年柯益智工作调动，市文化处派朱振声任主席，市总工会调林鸣秋任教导主任，名艺人林芝芳兼任职工业余学校校长。继有省文化局本部、省闽剧实验剧团、省话剧团、戏改会等工会会员合并成立基层委员会，归属市文艺工会领导。1962年7月，召开会员代表大会，选出林可秀、陈行筹兼任正副主席，林鸣秋负责日常会务工作。1967年起文艺工会被迫停止正常活动。粉碎"四人帮"后，于1979年6月，召开会员代表会，会上选出吴兆球、唐山岭兼任正副主席，宋孝瑜、陈永、倪小玲、陈善基、吴乐天、王仁光、叶佩华、程利斌为委员。参加文艺工会的除剧团外，尚有美术公司、新华书店、曲艺团、电影公司、影剧院等单位职工。1979年冬，林鸣秋他调，文艺工会的日常工作由柯泳芬负责。从1951年以来，历年被评为福州市劳动模范的会员有萧木金、朱丽泉、萧梦尘、叶金棠、程利斌、尹

桂芳等。

福建省戏曲改进委员会 1953年1月16日,在福州成立。主任陈虹、副主任蔡大燮,办公室主任竹立、副主任陈啸高。还聘请闽剧、梨园戏等剧种有一定实践经验的编剧、导演、演员参加工作。委员会的工作任务,主要是贯彻中国共产党的"百花齐放、推陈出新"的戏曲改革工作方针,执行政务院颁布的《关于戏曲改革工作的指示》,在全省范围内开展以"改戏、改人、改制"为主要内容的戏改工作。即改革旧戏班中某些不合理的制度,废除恶习,建立新型的戏曲表演团体,并将福州闽协剧团定为戏改的实验剧团。对传统剧目,舞台艺术进行整理、改编和革新。1953年春夏,曾在泉州举办福建省戏曲研究班,组织召开七次座谈会,讨论研究梨园戏《陈三五娘》的改编问题。为提高艺人的政治、文化及艺术水平,对剧团、剧场进行整顿,全省先后举办戏曲研究班六期,参加学习的艺人有二千四百多人。通过学习,使艺人认识到改戏、改人、改制为内容的戏曲改革的必要性和重要性,从而帮助艺人改造思想,提高政治觉悟,增强从事戏曲艺术工作的信心和决心。

仙游县编剧小组 1954年,仙游县文教科为加强对戏曲创作的领导,培养戏曲创作人才,集中剧团编剧力量,成立仙游县编剧小组。机构设在仙游县城关大井巷中正阁。先后由张森元、黄金灿任组长,成员有陈仁鉴、林金标、柯如宽、张斌、朱宗福、郑明祺、陈纪联等。经费由仙游县鲤声、实验和青年等三个剧团承担,行政上属县文教科领导。

仙游县编剧小组成立后,实行创作、整理、移植三并举,并首先着手发掘整理传统剧目。在创作过程中,先由个人构思提纲,然后交集体讨论,共同研究,反复修改,最后向剧团推荐排演。年终时,作者和剧团的负责人,讨论第二年的创作规划,然后按照作者水平和剧团具体情况,进行分工,落实创作任务,按期交付作品;计划如有变动,由小组负责人另行安排。编剧小组历年整理、改编、创作的剧目有三百多个。其中经整理、改编,影响较大的传统剧目,有陈仁鉴、柯如宽的《新春大吉》(1956年由中国戏剧出版社出版);陈仁鉴的《父子恨》(后改名《团圆之后》)、《假天官》、《真假娘娘》、《嵩口司》等;林金标的《草鞋公逐子》(《清风亭》)、《莲花庵》、《商辂教书》等;柯如宽、江幼宋的《敬德画像》、《龙女弄》等;张森元的《取龙头》;朱宗福的《顶砖》;陈仁鉴、朱宗福的《假元宝》;陈仁鉴(执笔)、柯如宽、江幼宋的《春草闯堂》等。编剧小组还组织作者创作一批反映现实生活的剧目,其中较好的有陈仁鉴的《大牛与小牛》、《三家林》,1956年参加福建省戏曲现代剧汇演,剧本均由福建人民出版社出版;林金标的《夫妻红》,1958年参加福建省戏曲现代剧汇演,剧本由福建省《群众文艺》内部刊物出版。

此外,编剧小组还收购、发掘、记录传统剧本四千多册,并于1962年举行仙游县莆仙戏历史资料展览。1966年,编剧小组被迫解散。

莆田县编剧小组 1954年11月,莆田县文教科为加强戏曲剧目创作的领导,将县内各剧团的编剧加以集中,组成莆田县编剧小组。机构设在莆田县古谯楼,由郑鹤任组

长，朱国福任副组长，成员有郑乃文、萧壮予、祁宗灯、苏维樵、陈文彝、林庆兰、郭祖荫、陈焘仁、曾炳景、林文棋、陈世泰、陈怀波等。1958年，莆田县人民政府先后任命游金章、李庆爵任组长。1960年，编剧小组下放，只留下朱国福、祁宗灯、郭祖荫任编剧，其他成员有的下放，有的退休。1966年，编剧小组重新组织，并陆续增加吴振羽、陈育岱、林伯玉、杨美煊、蔡冰洪、程炳炎、陈兆炳等一批新作者。

编剧小组成立后，曾规定每个编剧每月须整理改编一个剧本，并交给编剧小组集体讨论，经修改后推荐给剧团演出。先后经编剧小组讨论推荐上演的传统剧目有二百多个，其中经过重点整理的有《米糷思妻》、《王怀女归宋》、《状元与乞丐》等。1957年，莆田县举行第一届戏曲观摩演出，经编剧小组整理改编参加会演受到好评的剧目，有朱国福的《朱弁回朝》（福建人民出版社出版），林文祺的《二度新郎》，陈世泰的《父与子》等。此外，还有《玉簪记》、《花鞋案》、《天波府》等，亦颇受观众欢迎。

1959年，编剧小组曾组织创作上演一批反映现实生活的剧目，其中较好的有朱国福的《陈天章》（又名《碧血红花》）、《天湖山》、《碧水春秋》等。同时，还整理、改编上演不少较好的传统剧目，其中《三打王英》（祁宗灯整理改编），1959年曾赴京参加献礼演出，剧本在《剧本》月刊发表；《靖边记》（朱国福整理改编）亦成为剧团常演的剧目，演出效果良好。

1956年至1962年间，福建省文化局还先后拨款一万四千元，专用于收购、发掘、抢救、记录莆仙戏传统剧本，历年计收集手抄演出本八千多册，并编写莆仙戏传统剧目清单和索引。其中有《张洽》（即《张协状元》）、《刘文龙》、《王十朋》（即《荆钗记》）、《刘知远》（即《白兔记》）、《蒋世隆》（即《拜月记》）、《杀狗记》等清代手抄本。同时，还将《仙姑探病》、《瑞兰走雨》等十二个抄本重新校勘，抄送中国戏曲研究院供研究。

1969年，在"文化大革命"中，莆田县编剧小组被解散。1978年12月编剧小组得到恢复，经莆田县文化局任命，由翁国梁任组长，王琛銮任副组长，编剧有杨美煊、姚清水、蔡冰洪、周长福等，还聘请已退休的老作者祁宗灯、陈文彝参加编剧。1980年，蔡冰洪创作的现代剧《丽人泪》，参加福建省第四届戏曲现代戏会演，获演出奖。姚清水根据演员追述，把"文化大革命"中已被焚毁的《状元与乞丐》进行改编，随后又与原编剧祁宗灯合作修改，于1981年赴京汇报演出，获优秀剧本奖。1982年，杨美煊新编古代剧《刘贺登基》，曾参加莆田地区戏曲会演，获剧本创作奖。

福建省文化局剧目工作室 1957年成立于福州。陈启肃任副主任。主要的任务是贯彻党的戏曲改革工作方针，组织老艺人、新文艺工作者和社会人士，抢救、挖掘传统戏曲遗产，对传统剧目进行搜集、记录和整理加工。至1959年8月底，在全省范围内共发掘传统剧目一万多个。对发掘的传统剧目组织各地缮抄，一式三本。1957年至1959年，陆续编印有《福建戏曲传统剧目清单》一册，《福建戏曲传统剧目索引》五集，以及《福建戏曲传统剧目选集》莆仙戏、梨园戏、闽剧、高甲戏、芗剧、闽西木偶等十集。还配合福建省文化

局，筹办、组织1958年举行的福建省第二届戏曲现代戏会演和1959年举行的福建省第三届地方戏曲观摩演出大会。1960年8月，经福建省文化局决定，以剧目工作室为基础，扩充机构，增加人员，扩大工作范围，成立福建省戏曲研究所。

中国戏剧家协会福建分会 1958年8月26日成立。1950年，福建省文学艺术界联合会成立以后，于1954年，由郑奕奏、丁国岑、李盛斌等筹备成立福建省文学艺术界联合会戏剧组。不久改称为福建省戏剧工作者协会，开始在全省范围内发展会员。1957年5月24日，在中国戏剧家协会的支持和指导下，中国戏剧家协会在福州地区的会员及省市戏剧界知名人士李盛斌、葛次江、邱慧芳、田子文、景惠媛、郑奕奏、陈啸高、陈启肃、李铭玉、郭西珠、林芝芳等三十人，在福州集会发起组织中国戏剧家协会福建分会。会议推选郑奕奏、李盛斌、林芝芳等三十八人为筹备委员会委员。同年5月31日至6月1日，中国戏剧家协会福建分会筹备委员会举行第一次(扩大)会议，选出郑奕奏、李盛斌、蔡尤本、董义芳为正副主任委员，陈贻亮为秘书长，会议讨论并通过分会的性质与任务。至1958年8月举行成立大会。会议选出郑奕奏、李盛斌、杨胜、林赶山等四十一人为中国戏剧家协会福建分会理事，推选郑奕奏为分会主席。分会会员有四百九十八人。分会成立后，主要配合省文化局开展"戏改"工作，组织老艺人口述、整理戏曲传统剧目和表演艺术，组织会员观摩演出，开展学术讨论和理论研究；团结老艺人，关心会员的福利等。1960年，创办《福建戏剧》(月刊)，主编陈虹(兼)、副主编虞孝龙。"文化大革命"期间，分会会员大部分受冲击，下放山区、农村，插队落户，或改行转业，分会机构被撤销。

1978年10月，分会开始恢复活动。对原分会会员进行调查、登记，除调离、转业外，会员尚有二百九十六人。在进行登记的同时，陆续发展新会员，开展日常业务活动。1980年6月中旬，中国戏剧家协会福建分会第二次会员代表大会在福州召开。推选新领导机构。名誉主席郑奕奏，主席竹立，副主席尹桂芳、李盛斌、李宏图、洪深、柯子铭、袁灵云。常务理事马民华、尹桂芳、邓玉璇、方忠、王琨生、王仁杰、刘子崇、刘春萍、朱展华、叶桂莲、竹立、李盛斌、李宏图、吴国豪、苏乌水、陈贻亮、陈玛玲、陈星火、张品生、林戈明、林庆熙、林汉湘、林栋志、郑奕奏、洪深、洪本仁、柯子铭、高振海、俞汶、袁灵云、袁少珊、黄彬、黄奕谦、杨烽、廉继温、潘子光、蔡友辉等。柯子铭为秘书长。嗣后，又任命俞汶、张斌为分会副秘书长。分会有会员四百九十二人。

分会配合福建省文化局举办福建省第四届戏曲现代戏汇演、福建省1981年创作剧目调演、福建省主要地方剧种唱腔汇演等活动。为提高会员思想水平和艺术修养，扩大视野，组织会员到省内外观摩参观，进行学术交流活动，1981、1982两年，分别在福州、厦门举行戏剧讲座十五次，邀请有关戏剧艺术家、专门家作学术报告。还编印《戏剧通讯》十五辑、《业务学习》十一辑和《西方戏剧文学》一书，供会员学习，沟通情况，密切与会员的联系。并与福建省戏曲研究所合编《福建戏剧三十年大事记》、《福建戏曲剧种》、《福建戏剧

一九八〇年大事记》、《福建省戏剧年鉴》(1981年卷、1982年卷)等。还采取措施,保障会员的正当权益,关心他们的福利生活,与兄弟省市分会保持密切联系,互通情况,加强协作关系。至1982年底,会员七百三十八人。

福建省戏曲研究所 1960年3月,在原文化局剧目工作室的基础上组建。内设戏曲文学研究室、戏曲历史研究室、舞台艺术研究室、资料室以及办公室等。并确定福州市闽剧团(即福建省闽剧实验剧团),福建省梨园戏实验剧团,仙游县鲤声剧团为艺术实验剧团。

研究所在原剧目工作室工作的基础上,继续发掘、抢救、记录、整理传统戏曲遗产,曾组织缮抄传统剧目七千四百九十五个,一式三本,所藏一万六千四百二十五本;继续编辑出版闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、梨园戏、闽西汉剧、潮剧、词明戏等剧种的《福建戏曲传统剧目选集》前后共二十二集;编印《福建戏曲传统剧目对照本》共十四种,其中有梨园戏《陈三五娘》,莆仙戏《团圆之后》、《嵩口司》、《三打王英》、《春草闯堂》、《靖边记》,闽剧《梅玉配》、《炼印》、《紫玉钗》,高甲戏《许仙谢医》、《桃花搭渡》,芗剧《三家福》等。曾多次对福建省主要地方剧种的历史组织调查。1962年曾组织由所内外三十五人组成的调查组,在中国戏曲研究院的指导下,到莆田、仙游、泉州、晋江、漳浦、福清、平潭、龙岩等地进行剧种历史调查,走访老艺人,观摩传统剧目演出,搜集历史文物,实勘古迹遗址,查阅文献资料,编写出莆仙戏、梨园戏、竹马戏、词明戏、闽西汉剧等剧种历史调查报告一百多万字。剧目创作上,戏研所贯彻执行"百花齐放,推陈出新"的方针,对一些基础较好的剧目组织重点辅导,其中有北路戏的《张高谦》,京剧、闽剧的《红色少年》,芗剧的《碧水赞》,闽剧、越剧的《梁》,梨园戏的《胭脂记》,闽西汉剧的《大保国》,潮剧的《一门忠义》等。在舞台艺术研究方面,记录、整理闽剧郑奕奏、京剧李盛斌、闽南四平戏曾宪乙等的表演艺术资料,并将郑奕奏舞台艺术拍成资料片。资料室有藏书两万余册。

1962年,在剧种历史调查的基础上,开设福建省戏曲历史资料陈列室。陈列古老剧种的孤本、戏神、脸谱、道具、乐器、古戏装、旧戏单、艺人卖身契、剧照等历史文物资料一千余件。其中,较有价值的有明代麻沙版的《秋夜月》,清道光年间梨园戏《朱文走鬼》手抄本,清雍正年间词明戏《九使传》手抄本,泉州元妙观修建戏棚碑记和莆田瑞云祖庙志德碑的拓片,莆仙戏目连戏的全套道具,竹马戏的竹马,梨园戏《陈三五娘》和《王魁负桂英》场面彩装,莆仙戏的大棚,以及古代百戏场面的模型等。

六十年代中期,戏研所人员共四十人,以青年研究人员为主体,大专文化程度的占五分之三,福建省文化局副局长蔡大燮兼所长,副所长程其毅,闽剧表演艺术家郑奕奏、剧作家陈启肃、戏剧活动家陈啸高,分别担任舞台艺术研究室、戏曲文学研究室、戏曲历史研究室主任。"文化大革命"中戏研所被撤销,人员下放农村,陈列室文物资料全部散失。1972年8月以后,下放人员陆续调回,先后安置在文化组、创作组、戏剧组及省文化局重点剧目工作室(后一度改为戏剧创作评论室)。中国共产党十一届三中全会以后,开始筹备恢复

省戏曲研究所。1980年8月，经中国共产党福建省委员会宣传部、福建省政府批准恢复原建制，仍设置戏曲文学、戏曲历史、舞台艺术研究室及资料室、办公室。1981年又增设《福建戏剧》编辑部和录像组。

戏曲研究所恢复后，积极贯彻中国共产党十一届三中全会以来的路线、方针、政策；理论联系实际，解放思想，组织辅导全省重点剧目创作，培养戏剧创作队伍；密切联系、团结所外广大艺人、专门家和艺术研究人员、创作人员；开展戏剧创作、戏曲历史、舞台艺术等方面理论研究和资料的搜集、整理工作；加强与中国艺术研究院戏曲研究所以及兄弟省(市)戏剧研究单位的交流与协作。这一时期，重点辅导加工的剧目，有莆仙戏《状元与乞丐》、《新亭泪》、歌仔戏《双剑春》等，均获全国剧本奖。由戏研所编辑、出版社出版发行的有《福建传统喜剧选》(上海文艺出版社出版)、《福建戏史录》(福建人民出版社出版)，由戏研所编印发行的有《福建戏曲传统剧目对照本》(梨园戏《李亚仙》、莆仙戏《状元与乞丐》二集)、《创作剧目选》(二十七辑)、《福建戏曲剧种》、《福建戏曲历史资料》(第十一集至第十六集)、《舞台艺术资料汇编》(四集)、《庶民戏历史讨论会文集》、《福建戏剧三十年大事记》、《福建省戏剧年鉴》(1981年卷、1982年卷)等，同时配合《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》编辑委员会，和上海辞书出版社《中国戏曲曲艺辞典》、《中国戏曲剧种大辞典》编辑委员会，组织编写有关福建条目。此外，还录制有梨园戏、莆仙戏、高甲戏、闽剧、歌仔戏、闽西汉剧、芗剧、潮剧等剧种老艺人传统表演艺术，以及闽剧《洪武鞭侯》、梨园戏《吕蒙正》、芗剧《三家福》、高甲戏《唐山情》、潮剧《宝镜篇》、莆仙戏《新亭泪》、京剧《真假美猴王》和闽北四平戏《沉香破洞》、《白兔记》等舞台艺术资料。

至1982年底，戏研所人员有四十五人，其中从事多年戏曲理论研究工作，并具有大学文化程度的中青年知识分子占大多数。由柯子铭、陈仁鉴、陈贻亮、程其毅任副所长。

福建省舞台美术学会　1981年3月，中国戏剧家协会福建分会在福州召开福建省舞台美术工作者代表座谈会，传达年初由中国戏剧家协会和文化部艺术教育局联合召开舞台美术理论座谈会精神，及成立中国舞台美术学会的情况，会议期间组织成立了福建省舞台美术学会，并选举潘子光任学会会长，陈子南、许长欣、刘子崇、吕凌华等四人任副会长，江立方任秘书长，陈琥、朱介顺任副秘书长。

学会吸收本省有一定实践经验与理论基础的专业舞台美术工作人员、舞台美术理论教员、研究人员为会员，以交流和研究舞台美术创作与理论的有关问题。1981年12月，学会与省文化局、省文联、剧协福建分会联合举办了福建省首届舞台美术展览，在福州西湖展览馆展出中华人民共和国成立以来本省舞台美术工作者创作的部分优秀作品，包括舞台设计图、人物造型图、戏曲脸谱以及舞台模型、灯光、效果、服饰、道具等各类展品，共一千余件。1982年学会与福建省戏曲研究所联合举办学术讲座，先后邀请中国戏曲学院舞台美术系副主任赵英勉、上海戏剧学院副教授胡妙胜、金长烈来福州讲授戏曲舞台美术的

继承和革新、当代西方舞台美术设计革新等学术专题。1982年6月，学会接待了江西省舞台美术学会组织的地方剧种舞台美术创作人员来省进行学术交流。

戏装戏具作坊、厂店

泉州得春堂绣铺　戏衣刺绣制作所。清道光二十九年(1849)，林得司开创。门市营业所及工场均设在泉州南街承天巷林厝祠堂内。清末民初，林得司传艺给女婿王宝善。王宝善为避兵役，改姓陈氏，后传与其子陈祖芳。陈祖芳又传与其女陈红绢、陈红凤。前后四代，历时百余年。工场原挂有"得春堂绣铺"招牌一方，系清代举人廖捷甫所书。此方招牌现仍存于陈红绢家中。营业所大厅原挂有"得春堂"金字匾额，系清光绪元年(1875)泉州名绅张大微所书。得春堂刺绣的戏装可分为：通(蟒袍)、甲(靠服)、帔(男女帔)、前后补、红蓝官衣等类别。绣服的针绣手法，是运用金银线同绒线相结合，如老生帔先绣上团花图案，后补绣以翔鹤，工艺精细，美观大方。业务不限于戏服，同时还绣制道坛绣品，神像绣服，以及民间音乐赛会的各种绣件、木偶戏衣等。直到中华人民共和国成立前夕，得春堂的业务仍在继续经营，由于能够自行设计绣品，业务较兴旺。除陈祖芳本人外，还吸收泉州著名民间画师徐成、陈霖为设计人员。所设计的新纹样，往往从民间剪纸、漆雕、建筑装饰等工艺中汲取营养，绣服图案具有鲜明地方风格。建国后，得春堂改名泉州工艺美术工厂，仍兼营戏装戏具，一直到现在。

仙游隔头街戏服店　清同治年间，仙游西门外隔头街原有名为"头顶丰"和"头顶琳"开设的戏帽店，还有王文裕开设的戏服店。至清光绪年间，"头顶丰"因年纪老迈，又无子嗣，乃把其业交由艺徒王文鼠(仙东区榜头紫泽人)承接。旋"头顶琳"亦告停业。迨至民国初年，仙游戏帽店只有王文鼠一家。王文鼠死后，其子王孟祖、王志祖及孙王成同相继承业。"文化大革命"时一度停业。1977年，复由仙游县榜头公社组办戏服店，以王成同及其子王以立、王可立主其事，并雇用青年工人十余人(多为女工)进行制作。店址及工场设在仙游县城关和平南路。莆田、仙游及惠安、永泰等邻县戏班多往订货。1979年曾为仙游县鲤声剧团《春草闯堂》制作头顶服饰。

仙游过去制作的莆仙戏戏帽，造型比较小样，顶上所缀绒球，不如闽剧华丽。为便于拆卸复合和易于安放，仙游榜头戏服店在制作中进行了改革。改革后的脚色头顶有其特定的造型，如"企高冠"专供杨林、郭子仪、杨继业戴用；"企箱"专供《三国演义》中刘备、关羽、张飞戴用；"文用冠"专供文状元戴用。

福州彩华绣庄　开业于清光绪三十四年(1908)。前身是庆成绣店，店址在福州南台大庙前。店东郭孝义，系闽侯县洪山桥郭家村人。子郭友波，十三岁随父学艺，十九岁继

承父业，迁店于南台铺前顶，改号彩华绣店。迄今传艺四代，历时近百年。

郭家制作的戏服，采用全金线浮绣式样。产品远销马来西亚、缅甸、新加坡等地。二十世纪二十年代到三十年代末，闽班三赛乐演出传统剧目《王有道》，艺人张江水扮演王有道，彩华绣庄为之绣制改良圆领正生衣。同时还为《白蛇传》绣制白娘子的用银光小玻璃管串绣配制的彩袄，小青的梅香夹和黑白两件风幔。新国风班名小生林奕豹扮演苏东坡，彩华绣庄也用金彩线托边为之绣制隔层大领、小生衣。此外，还为旧赛乐班名武生陈春轩制作金线浮绣的龙袍、大蟒，一时被美称为"彩华袍"、"彩华蟒"。建阳绍兴班的著名女小生姚月楼，也在彩华绣庄订制精绣大袖、扣袖两用的文武生衣及一幅绣有猫、蝶的富贵桌裙，被誉为绣制珍品。当时闽南地区的歌仔戏、高甲戏、梨园戏、打城戏等戏班也时来订货。后来郭友波传子郭观海，再传孙郭加瑞、郭加和。绣庄还培养了十多个艺精工巧的徒弟，如三十年代中期艺徒董生财赴台湾开设"聚宝绣庄"，饮誉台湾。

晋江石狮戏装店　清末民初开业。第一代绣艺传人为王阿招，店址在晋江县石狮镇城隍宫，何时歇业不详。1963年，古戏装名师陈天福，到石狮传艺，并开设古戏服制作业，从业人员十三人，均为女青年。

石狮戏装店出产的花色品种有：官服，俗称龙通或九龙袍。分正龙与斜龙(原设计宫廷的官衣，绣有九条龙，现改为四条龙)。靠(铠甲，分男女靠，按形制及工艺繁简又分为包心靠和改良靠)、箭衣(即龙箭)、英雄衣、霸衣、打衣(即叠纽)、包衣(马褂)。素服(素折)，分绣花叠、八卦衣、道衣、短道衣、彩衣、绣衣、裤等。头盔，分皇冠、九龙冠、日月冠、平顶冠；武帽分大额、小额、小盔、八面威风、马超子龙盔(夫子盔)等。靴，分为黑靴、龙靴、寿头靴、双鼻靴、打靴、长统狮靴、半统快靴等。

在头盔的装饰工艺上，石狮戏装店曾作了改革和创新。如头盔饰物，按穿插的位置挖空浮装在头盔上，比较美观、耐用。1981年，在大连市举行的全国古戏服工艺评比会上，石狮戏装店制作的头盔被评为优质品。截至1982年，石狮镇的古戏服制作业，已由一家发展为五家，并由手绣发展至机绣，产品行销省内外。

厦门义耕源戏装店　店址在厦门市棉袜巷十二号，店主王子程。清光绪三十二年(1906)，在厦门同美布店老板资助下创办。初创时制作绸花工艺品，雇工两三人。不久，经营范围扩大，增加刺绣、戏服等产品。店里设有作坊，固定工三十四人，店员两人，厨师三人。另外，还有分布在厦门、漳州、福州等地的店外工一百余人。该店刺绣工艺专业化程度较高，分为画花、绣花、裁剪、成衣等工段。产品主要有戏服、桌围、锦彩、道士衣、袈裟、寿图、帐眉等，产品畅销东南亚。除自产自销外，亦经销外地生产的戏具、工艺品，并设出租结婚礼服的业务。

厦门沦陷期间，戏装店关闭。抗日战争胜利后，王子程及其子王荣华恢复营业，时有工人十二人。中华人民共和国成立后，该店与其他商店合并，不再生产戏服绣品，成为只

经销乐器、戏具的商店。

厦门天华斋戏装店　民国四年(1915)八月创办，店主陈春灼，店址在厦门市镇邦路一百十四号。陈春灼原籍福州，其父曾在福州经营刺绣店，他同妻子吴翠兰、儿子陈光辉和二女均擅长刺绣工艺。后来他从其父店中聘来师傅，在厦门开店。店里设有作坊，有技工二十多人。此外，还有店外工百余人，多数是男工。戏装店承制各种戏服、戏帽、戏鞋、面具、宫灯等。主要接受戏班订货，也制成品出售。同时，经营喜庆婚丧的各种绣品。另外，戏装店还经销漳州等地生产的戏具如刀、枪、剑、锣、钹、腰鼓、小鼓等。制品还远销到新加坡、马来西亚、越南、菲律宾、香港等地。

抗日战争时期，厦门沦陷，天华斋遂关闭。二十世纪四十年代初，才重新恢复营业，然店景已非昔日可比。直到抗日战争胜利后，天华斋才渐趋兴盛，产品供不应求。中华人民共和国成立后，天华斋与其他绣庄合并，成立厦门市刺绣生产合作社。

福州林记盔头店　民国八年(1919)创办。店主林鸿泰(1896—1960)，名八哥，俗称"盔头八"。店址设福州南台企顶二十五号(今八一七中路)，承制戏盔、戏帽，和加冠、财神、魁星、土地、雷公、八戒、老虎、鬼子等面具，以及天官锁、金如意、银元宝、刀、枪、锤、鞭、须、发等砌末、服饰。

郑奕奏演《黛玉葬花》用的特制珠串玲珑花篮，黄荫雾演《孟丽君》戴的改良相貂，陈春轩演《斩经堂》中吴汉戴的硬绕包额，林奕豹演《白玉堂》中颜春敏戴的点翠加镶双光钻官纱帽，及白菊花的轻型六翔帽，李小白演《天豹图》中李荣春戴的改良文武式君子巾，林务夏演花子能戴的文武式狗子巾和"三用盔"(一盔化三种帽使用)等都是林记承制的。其制作的戏具还远销香港、台湾，以及新加坡、泗水(印度尼西亚)等地。

抗日战争胜利时，林鸿泰帮助徒弟林依七和莆田人佬九在涵江、莆田两处开业；其子林依货和表弟张金营带着林原新、唐三弟、赵逸童三个艺徒赴台湾开设"林记"分店。电影明星李丽华曾慕名专程到台湾定制"渔女笠"。1958年福州林记店与福州刺绣厂合并。

云霄县头盔戏具家庭手工业社　社址在云霄县城关镇，店主黄金定。民国二十九年(1940)前后，黄金定方十岁，曾向潮剧怡正兴头盔师傅冯孝学修制头盔，后又到城关玉霞兴剧社协办头盔工作。1951年始自办头盔作坊兼制作刀枪，在本县业余剧团中销售。1979年扩大经营范围，从上海、苏州进口原料，增加了粉线雕和头面、须发等产品。因工艺优良，价格合理，产品广销漳浦、东山、诏安、南靖、龙海等县。广东来闽演出的剧团也经常上门购买。1982年黄金



定被评为龙溪地区农村文艺活动先进工作者。

漳州市刺绣厂　1955年秋，漳州市文化局和漳州市手工业管理局把戏曲服装店、乐器店组织起来，成立漳州市工艺美术生产合作社。有职工二十八人。1959年，转地方国营企业，职工增至八十七人。1980年，改名漳州刺绣厂，职工和临时固定工达一百多人，刺绣工艺以双面绣、盘金绣、打结仔绣、螺金绣、浮垫绣为主，各具特色。刺绣厂设有专业戏服车间，专绣戏曲和布袋、提线、杖头木偶的服装，深受各专业和业余剧团的欢迎。

演 出 场 所

福建戏曲演出场所在历史上曾出现有牵草索、地下坪、戏棚、露台、戏亭、庙台、会馆、茶园、酒楼以及后期的戏园和现代剧场几种形式。

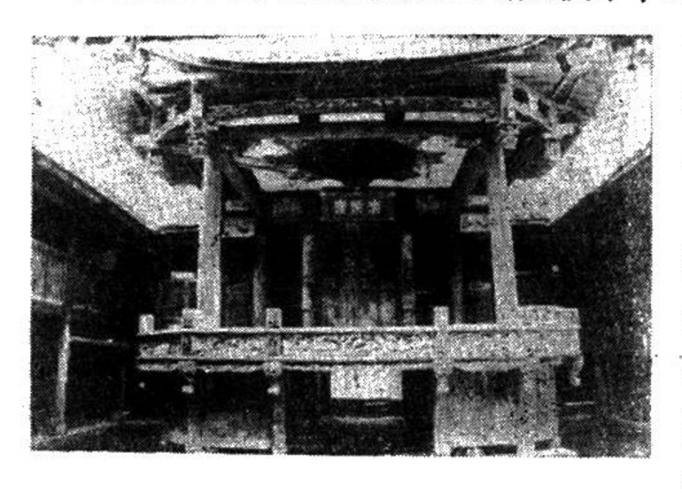
福建古代戏班演出活动，多是携带简单乐器在乡村、城镇的平地或广场上划地演出。闽东北及福州地区的平讲班最初就是在地上用一根草绳围成一圆圈为表演区，故称“牵草索”或“地下坪”。

南宋时期，福建许多地方已有搭棚演出之例。绍兴九年(1139)张浚任福建安抚使时，曾于福州城楼搭起“綵山”，“巍峨突兀，中架棚台，集俳优倡妓，大合乐于其上”(《福建通志》)。在漳州，城乡演戏或弄傀儡时也是“筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者”(南宋陈淳《北溪先生全集》卷二十七)。在莆田，刘克庄的诗集中载道：“棚上偃师何处去，误他棚下几人愁?”“棚空众散足凄凉，昨日人趋似堵墙，儿女不知时事变，相呼入市看新场。”(刘克庄《后村先生大全集》卷十)莆仙一带民间的戏棚，大体上可分为小棚和大棚两大种。小棚台面高约一点五米，台宽、深均为四米。这种棚台在民间最为普遍，故民间有“三步到棚前”之谚。而大棚比之大四、五倍，棚面至地面高约一点八米，有单层和双层两种。单层用于演出连台本戏；双层台结构为下大上小，下层演戏，上层供奉玉皇大帝。古代戏棚演出活动，从一些文献资料上看，宋时，在福建各地民间已普遍流行，并成为地方戏曲演出的主要活动场所。

明代，福建的地方戏曲在与大批外来剧种的进一步结合中有了一定程度的发展，演出场所亦起了较大的变化，固定的庙台已大量存在，且成为各地民间戏曲活动的主要演出场所。但由于长年的风吹雨打和天灾人祸，福建许多早期固定演出场所的建筑多已被毁，明中叶前的戏台也大多毁坍或几经重修。至今仍可查寻的多属明中叶以后的庙台。如始建于明代正德十五年(1520)的尤溪城隍庙戏台；重建于明万历三年(1575)的莆田县瑞云祖庙戏台；建筑不迟于南明隆武二年(1646)的南平樟湖下坂顺天圣母庙戏台等。其中南平樟湖下坂顺天圣母庙戏台，其建筑布局严谨，风格统一，是福建省保留最完整的一座明代庙台。

入清后，福建地方戏曲更为繁荣，民间戏曲演出更为频繁，省内许多地方大批兴建庙

台。如始建于清顺治十七年(1660)的永定县高陂乡西坡村天后宫戏台;建筑不晚于康熙三十年(1691)的莆田城隍庙戏台;始建于清雍正二年(1724)的永安青水乡永宁桥戏台;始建于清乾隆三十九年(1774)的永定县坎市大排天后宫戏台;建于清乾隆五十四年(1789)的永定县抚市墟天后宫戏台;建于清嘉庆十年(1805)的连城县曲溪乡蒲溪村丰龙堂戏台;



始建于清嘉庆二十一年的永定坎市文溪天后宫戏台;重建于清道光三十年(1850)的政和杨源英节庙戏台;建于清咸丰元年(1851)的周宁峬沅郑氏宗祠戏台;重建于清咸丰六年的罗源县中房陈太尉宫戏台;以及建成时间不迟于清咸丰九年的罗源县小云村小云宫戏台(见左图)等等。诸如陈太尉宫戏台和小云宫戏台,在罗源县几乎每一村庄都有一座。清代福建的庙台建筑较完整统一,已普遍重视舞台与观众间的关系及演出效果。

清代在大量建造庙台演出场所之外,由于福建商品的流通使得各地商人活动更加频繁,商人们纷纷在省内大、中城市设会馆,建戏台。直到清末民初,省内外工商行帮还在许多庙观建戏台,设会馆,仅福州市就不下三十余所。如福州的泛船浦广东会馆,手工业杂商帮主持的上北馆、下北馆,漳州的江西盱南会馆,尤溪的三山(福州别称)会馆,顺昌的福州会馆、江西会馆等皆为较大的会馆。馆中建有与庙台相似的戏台。清时除建大量的固定戏台外,还造有营业性活动戏棚。道光二十三年秋,泉州元妙观内建有正音戏棚和梨园小棚各一座,棚租一千文,遇戏搭起,无戏拆收。

清末,福建演出场所在形式上更为丰富多彩。除以上的庙台、会馆和活动戏棚外,还有酒楼、茶园等演出场所。清光绪末年,福州的广聚楼(后改为广裕楼)就是酒楼营业性的演出场所。其内设有戏台,楼中以六人席的方桌应客,边饮酒,边听戏。随后又陆续出现广升楼、广福楼等同类演出场所。同时茶园式演出场所也开始出现。如民国三年(1914)福州夏醴泉陶陶居茶园。

辛亥革命后,福建各城市逐渐出现专营性戏园,旧式的酒楼、茶园就逐步被淘汰了。如民国三年至民国七年,福州台江建起瀛洲戏园、大舞台戏园、歌舞台戏园。漳州建有兴漳戏院。二十世纪二十年代,漳州又建有大舞台(1920年)、黄金戏院(1925年)、百星戏院(1928年)、影艺戏院(1929年)、石码文明戏院(1929年)。民国十七年福州建的南华戏园,其规模较大,经营时间一直保留至中华人民共和国成立,后收归国家经营,改称南华剧场。民国二十四年,福州台江码头建有天华戏园,系继南华戏园之后的又一较大的专营性质的戏园。此后,各地陆续建有类似的演剧场所。

这一时期的戏园和戏院，多为镜框式舞台，已从过去三面开放进入单面开放。在戏曲活动仍为频繁的福建广大农村，戏曲演出仍以三面开放的庙台和戏棚为主要演出形式。民国时期的庙台，有清代留下的，也有新建的。新建的庙台建筑中有仿清代建筑绚丽、繁华风格的，亦有采用民间建筑简洁、明快构法的。除众多的庙台外，因戏棚有灵活自由的特性，因此在农村中依然流行，有的地方甚至把戏棚作为主要的演出场所。如南靖县金山乡长期以传统的戏棚（当地称之锦棚）为戏曲主要演出场所。其棚造型别致，装饰秀丽。台宽、深、高各六点七米左右，台口宽、高各四米。仿瓦式的正面顶盖上及台的周围缀满了许多精致的民间工艺装饰物。每逢旧历九月半，在广场上架搭四个同样的戏棚，邀四个戏班斗戏七天七夜，此习从明代一直相传下来。搭棚的技术也由该乡吴氏家族代代相传。现在还保存有民国三十五年九月金山乡半埠神诞演剧全景照片。

中华人民共和国成立后，人民政府重视戏曲改革与发展，以丰富人民文化生活。省内各地大量兴建专业剧场、戏院、影剧院和俱乐部等演出场所。五十年代初期大部分是在旧式戏园、戏院的基础上整修或扩建。在当时新建剧场中，属省人民剧场(1953年建)规模较大，设备较先进。据不完全统计，中华人民共和国成立后至1960年，全省拥有剧场九十一座。其中华侨投资的剧场有十座。六十年代初又兴建了一批剧场，并出现了代表当时水平的三明文化宫影剧院，建筑上已重视剧场设施、空间结构的合理性和实用性。这一时期是福建省戏院、剧场、影剧院建造的高峰期。从1958年起，连工厂、公社也纷纷建立剧场。十年动乱期间，省内县一级以上剧场极少再建。粉碎“四人帮”后，省内许多地、市、县的剧场、戏院又起了很大变化，旧剧场大部分得到了整修、扩建或重建。许多新的剧场、影剧院也拔地而起。1978年底，三明市就建起了较为先进的人民影剧院，院内舞台设有活动的假台口，可以调节台高六点五米，宽十一米。1978年12月，党的十一届三中全会又给农村的经济带来巨大变化，许多公社、大队也都陆续建造影剧院、开放礼堂。由于对外开放政策的实施，华侨投资建立的剧场也逐渐增多。至1982年止，全省属文化系统管理的剧场有一百三十个。公社、大队(其中包括华侨投资的)级的对外营业剧场，初步统计，共有二百五十九个。这是中华人民共和国成立后福建省建设剧场和影剧院的又一高峰期。中华人民共和国成立后新建、重建或整修、扩建的剧场和影剧院，结构大致相似，舞台一律为镜框式。

莆田县城隍庙戏台　　戏台位于县城城隍庙内。据《莆田县志》考，城隍庙始建于明洪武三年(1370)，隆庆六年(1572)再建东西两厢，设神像及照墙。清康熙三十年(1691)始建置完善。

城隍庙戏台宽八米，深五点四米，为单层重檐歇山顶四柱亭式结构，坐南朝北偏东，与正殿相对，并在同一中轴线上，竖十二根木桩架铺台板。舞台面两侧设有短木栏杆，舞台中间留二米宽为神游通道，上铺活动木板和两边台板平齐，遇到抬神出游时撤去木板作路通行，演出时铺上。台后正面设有可活动的六扇花格屏风墙。左右分别为上、下场门。演

出时乐队位于墙后。整座戏台漆红绘绿描金，富丽堂皇。

城隍庙戏台是当时莆仙戏最大的戏台。遇到神诞或民间节日，戏台四面又搭几个临时台供演出，有时五个台同时锣鼓争鸣，通宵达旦，演出“文武棚”，而在大台上演出的必须是素有名气或是文武棚中优秀的戏班。有时演戏竟持续月余，各班争相登台献艺轮换不停。

1952年戏台被拆除，仅存遗址。

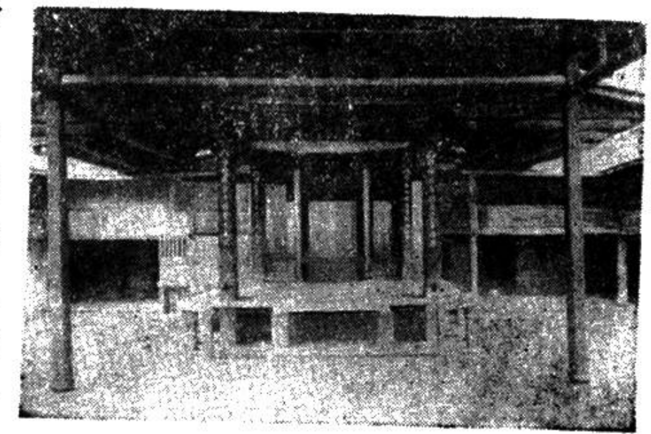
莆田县瑞云祖庙戏台 坐落在莆田县拱辰门外头亭旁。头亭原为驿亭，旧称瞻厥亭。据《莆田县志》记载，明中叶祖庙被倭寇焚毁。万历三年(1575)重建，清康熙五十二年(1713)扩建，奉祀戏神田元帅(文身)。古时，每年四月初九和八月二十三日庆贺田公元帅诞辰时，莆田各戏馆组织戏班在庙里演出，并“弄八仙”聚会。庙内右壁上嵌有一块木制碑刻，系清乾隆二十七年(1762)莆田三十二个戏班敬献的“志德碑”。



戏台面朝庙门，位于庙前平坦宽阔的场地上。建筑总平面为凸字形，前面突出部分为演区，戏台高出地面零点八米，台深、宽四米，高四点五米。单檐歇山顶，四柱支撑，柱头采用如意拱。舞台上空设有方形藻井。藻井中央绘有太极图案，“卍”形图案嵌边。台后部是乐座和戏房。乐座宽四点五米，深三米。乐座左右为戏房，宽均为三米。两旁圆窗上方有对联：“四时歌舞新人物，万古乾坤大戏场”。

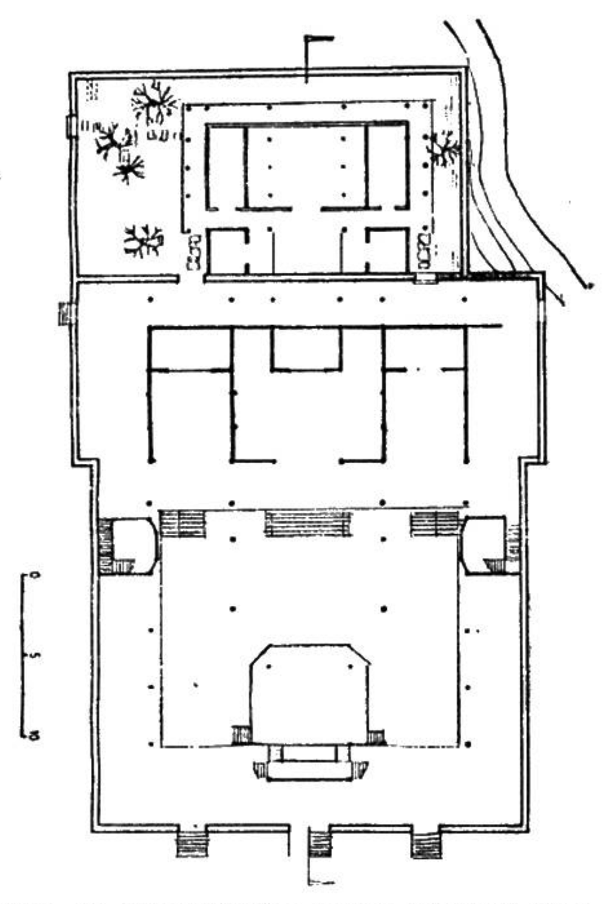
瑞云祖庙在“文化大革命”中被毁。庙前戏台已改建，但台顶藻井仍保留原貌。

南平市樟湖下坂顺天圣母庙戏台 戏台坐落在顺天圣母庙内。庙始建于明万历年间。迄今还留有当时庙内所用的签牌，时为万历三十八年(1610)。



圣母庙前半部是戏台，后半部是庙殿，整座建筑结构布局严谨，风格统一。大殿正中供顺天圣母(即陈靖姑)，左边供奉游尊王(街坊地头神)，右边供奉张兴君菩萨。戏台背依庙大门，面向大殿。台面高于地面一点七米。台面宽七米，深六米。台后设有化妆间。戏台屏风上方挂有一块旧匾，题款为“南明隆武二年”。戏台四角为方形石柱，柱高六米，柱正面有阴刻贴金戏联。前柱联文曰：“粉黛非真演出当年面目，形情毕露重瞻昔日

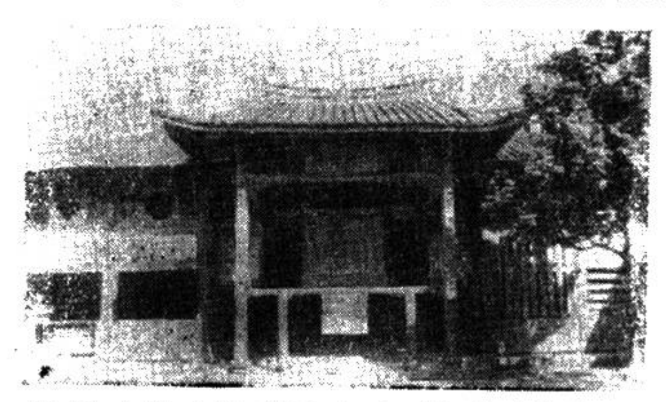
衣冠”；后柱联文曰：“引古证今古事恰如今事，以虚为实虚情还似实情”。台的正顶端设八角藻井，井心有玉玺篆体字样（现已毁坏），藻井外四角浮雕莲花纹饰，台前左右侧原设有活动栏杆，木雕“三顾茅庐”、“空城计”、“水淹七军”、“活擒张任”、“六出祁山得姜维”、“八仙过海”等故事情节，共刻有人物数百个。“文化大革命”期间被毁，但其中零散的雕像尚保存于民间。



台前与大殿之间是观戏庭院，庭院两侧为两层回廊，回廊分别连接后台左右化妆间，另一端连接大殿前左右侧的钟鼓楼。大殿台基高于庭院地面一米。台基中部及两旁设有石阶通庭院。庭院、回廊、石阶、大殿平台前部均可观戏，可容纳观众千人。

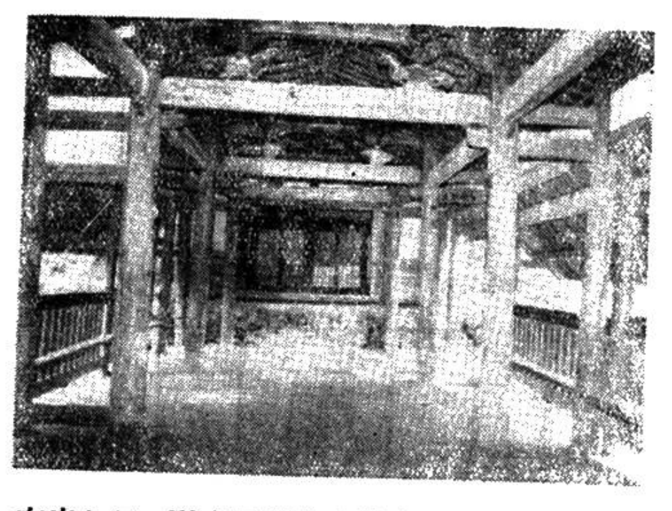
当地群众每逢三月初一至初十游尊王诞辰时必演戏庆贺。在化妆间、回廊、钟鼓楼墙上，迄今还留有清代戏班来此演出的题记。

永定县西坡天后宫戏台 位于永定县高陂乡西坡村。天后宫系七层塔式的建筑。据西坡村《林氏族谱》载，主殿兴建于明万历元年(1573)，其余建筑连同门顶的戏台，落成于清顺治十七年(1660)，雍正、道光、同治间进行了三次规模较大的修缮。

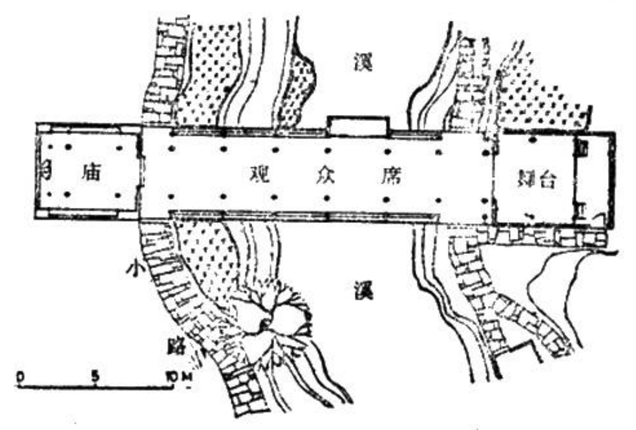


戏台建于天后宫大门入口处，背倚大门顶墙，面向大厅及神殿。台基高二米，台宽五点三九米，台深四点八米，台面至台顶为三点二米，顶部设直径为四点二米，深一点四米的圆形穹隆藻井（当地俗称“雷公棚”），其覆盖面达舞台表演区的五分之四，它以十六铺作出五跳的复杂斗拱（如意拱）托起井面，舞台顶部为单檐歇山式。台前是占地一千八百平方米的天井，全由石板铺盖。天井左右有宽四点三五米的回廊，廊上楼座均有厢房，一端紧连着演员住宿房间，称之“下酒楼”。天井后面即为“四点金”（四支大圆柱）的大厅，高七米，长十三点五五米，宽十一点二米，厅台左右厢楼座称之“上酒楼”，为旧时较有身份者边饮酒边观戏之处。天后宫（包括戏台）已列为县文物保护单位。

永安县青水乡永宁桥戏台 永宁桥位于青水乡的青水池和寨兜两个自然村的交界

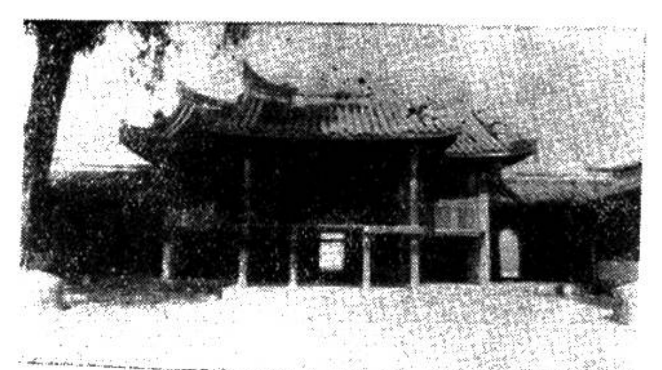


处。戏台建于清雍正二年(1724)，清光绪十四年(1888)六月曾经翻修。但其建筑构架未动，桥阁正梁上至今仍留有"大清雍正二年岁次甲辰月建庚午朔越十四丙辰日壬辰时鼎建"的清晰字迹。戏台构筑形式新颖别致，戏台与灵元宫分别立于河的两岸，由长达二十二点七米的永宁桥将二者连成一整体。桥身之上建阁为观众席。台前左右和庙前左右均设有出入口，形成了既作为演出场所，又是交通要道的造型独特的建筑形式。观众席的宽度与舞台宽度均为六米。戏台与观众席两边都以墙相接，观众只能从正面观看演出。戏台还建有二米高、三米宽的台框(框内空间高三点五米，宽六米，深三米)，为当时其它戏台所罕见。戏台设有上、下场门，中间以土墙代替屏风。台高出地面一米。早期主要是大腔戏的演出场所，后期因小腔戏来此演出，就时常在台前搭板以扩大表演区。屏风后是后台，深、宽、高与前台相同，演出时作为化妆室。后台的背面是简易厨房。



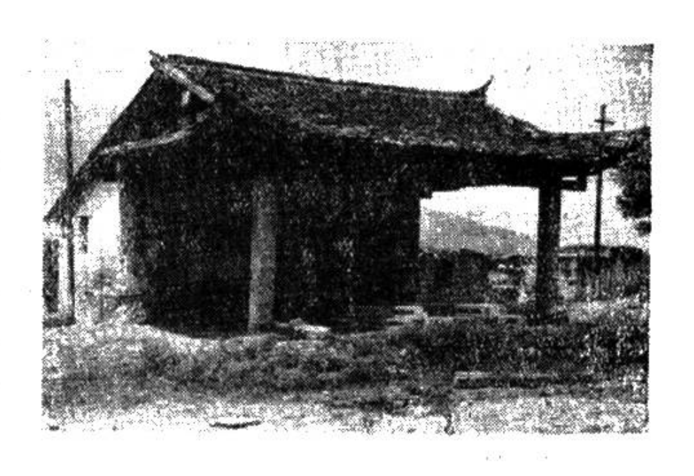
戏台结构为穿斗式木构架，顶部建筑为硬山式，台墙是以竹篾为筋骨的泥灰式土墙，观众席两边为木板矮墙，墙上方是长排的活动板窗。紧靠墙板的是固定长条凳，演出时，将备用的厚木板条横架在两边的长条凳上作为观众座席。

永定县抚市天后宫戏台　坐落于永定县抚市墟。据宫内碑文记载，天后宫及戏台始建于清乾隆五十年(1785)，至乾隆五十四年完工。道光二十年(1840)重修。



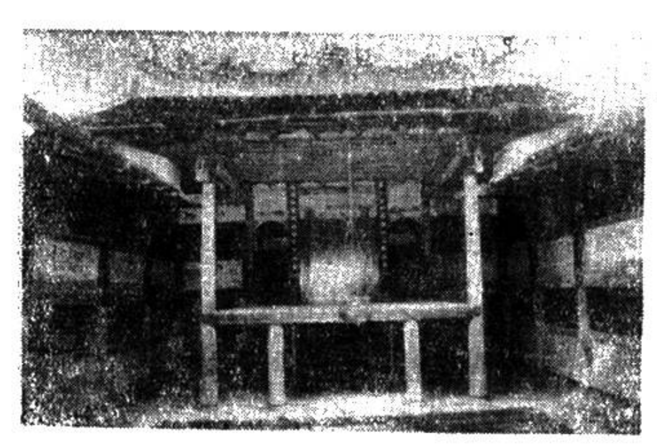
戏台背靠大门顶墙，面对正殿，为抬梁结合穿斗式木构架，单檐歇山顶。其台面至地面高二米，台面至台顶高四米，台宽五点八五米，深三点三五米。舞台后区设有木屏风及上下场门。台顶中部建有八角藻井，直径约二米，其手法简朴，已从装饰构件转为实用构件。舞台两侧均设有宽三点一四米，长四米的化妆室。台下至大厅前为露天观众席，其场地宽二十点八米，长十六点五米，由卵石铺地。四周置排水沟，以避场内积水。场地两边建有加顶盖瓦的看廊，

与正殿前的加顶大厅成为避雨观戏之地。

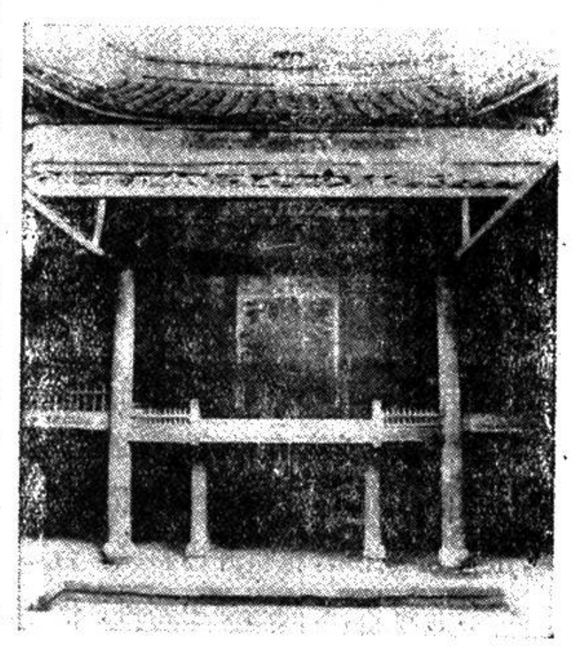


连城县罗坊戏台 罗坊位于连城县西北，分上罗村和下罗村，均罗姓。罗坊古戏台始建于清嘉庆年间，坐落在下罗村，即罗坊公社门口的广场上，戏台面积十点八九平方米，建筑工艺考究，飞檐画栋，台上横梁，雕刻精致。据传，系清道光年间，有一曾任过湖南武陵县知县、陕西宁州知州的当地人，捐资重修，并撰柱联："彩袖舞低千嶂月，清歌响振一林松"。台后是化妆室，左右有进出场门可通前台，室内四壁墙上有许多题字。记下了来此演出的班社及演出时间、剧目等。其中最早的，有清道光六年(1826)喜光班来此演出的题记。

周宁县蛹沅乡林公庙戏台 位于蛹沅乡鲤鱼溪旁。据碑文载，清嘉庆十七年(1812)创建，道光十五年(1835)重修，庙面宽十四米，进深十五米，高七米，分大殿和戏台两部分，



戏台为抬梁和穿斗混合式结构，单檐歇山顶。脊上有双龙双凤朝阳及三组六块戏剧人物雕塑。戏台距地面高一点八米，宽五米，深五米，两边设有二点二米宽的厢房。台前为宽六点一米，深五点五米的石板天井。大殿宽十三点二米，深十四点五米。道光二十年又在戏台的平顶天花板上彩绘凤凰、麒麟、狮子等吉祥图案，两边板壁上画有《西游记》、《三国演义》等故事内容的戏曲场面。在台后化妆室粉墙上留下众多的艺人题记中，最早的为道光二年。场内可容纳观众约一千多人。



政和县杨源英节庙戏台 位于政和县杨源村英节庙内。始建于清康熙元年(1662)，道光三十年(1850)九月重修。戏台坐落在英节庙前厅，面对正殿，为木结构楼厢重檐式建筑。戏台高约二点五米，舞台面积近二十平方米，两侧均有一点五米宽的平廊(高出表演区台面三十厘米)，为乐队安置处。舞台两侧各有一间厢房，供演员化妆、休息及放置服装戏具用。舞台后侧正面置

有一扇六平方米的木板屏风。屏风两边为上、下场门。屏风后有一条一米宽的过廊连接两边厢房，系演员赶场的过道。舞台顶建有八角藻井，原绘有八幅彩色戏文场面。台前有个近三十平方米的天井，两侧各有一楼厢(骑楼)，与上栋的正殿相接，为观众的座席。

漳州市江西盱南会馆万寿宫戏台 位于漳州市东门街达聪巷里，系江西商贾来漳经商兴建旅漳同乡会馆时修建。台为杉木结构，台宽为五米，深五米，舞台高三点八米，台两侧还设有宽三米的附台，舞台后两侧设出将入相，台框镂刻着精致的花纹和人物图案。正上方用三块硬木镌刻"万寿宫"三字，间隔镶嵌在棂上。戏台坐东面西，对面是会馆里敬奉观音的"水仙宫"。

戏台及会馆的兴建，均由彭廷位主持筹款。初建于道光二十年(1840)十二月，道光二十一年八月、道光二十七年先后两次增建，于咸丰四年(1854)甲寅岁孟夏竣工立碑，先后历时十四年。戏台落成时曾从江西聘请戏班前来祭台演出，每年八月初一水仙宫神诞均须演戏，初为江西戏班，后来也请本地过境班社，最后一次演戏是民国十七年(1928)，为京剧戏班。

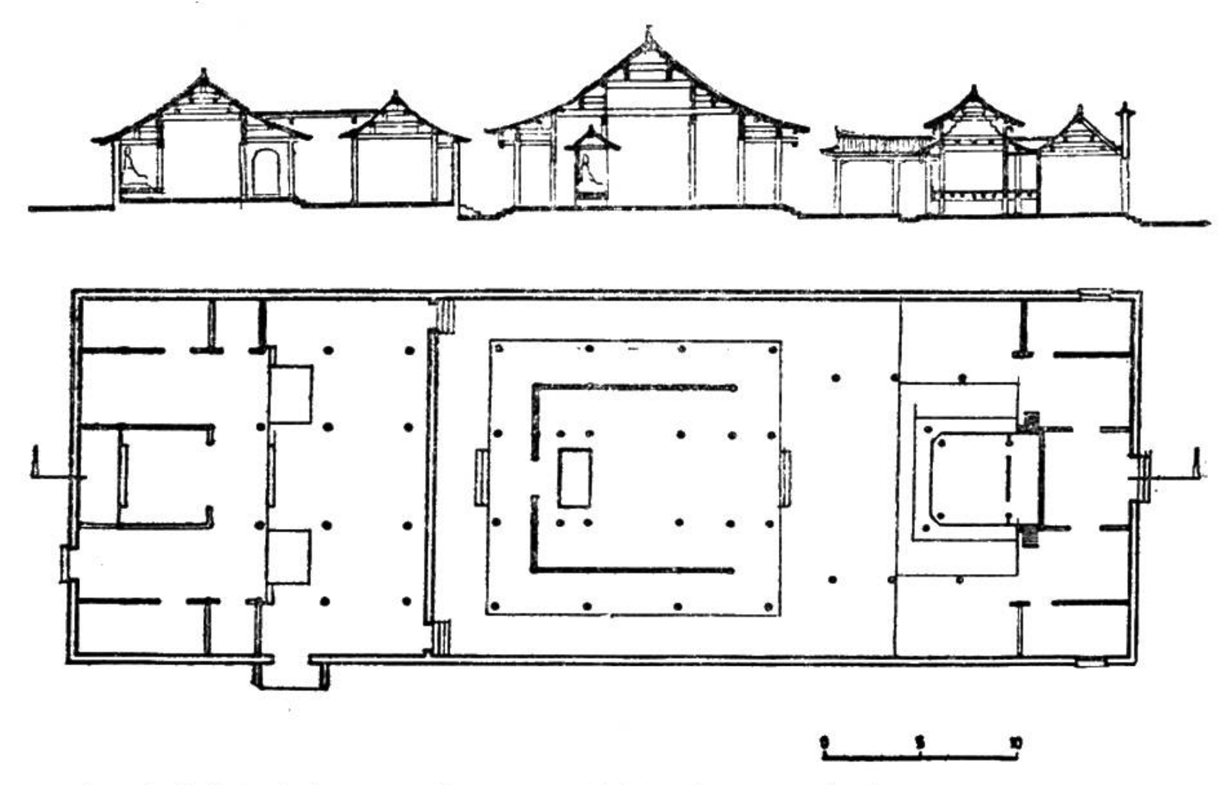
现在戏台建筑依旧，但台上已隔成房间，供人居住。

周宁县硼沉乡郑氏宗祠戏台 郑氏宗祠始建于宋代，重建于清咸丰元年(1851)八月初六日，整体建筑呈船形。宗祠内分正殿与戏台两大部分。戏台面向正殿，台面高一点七米，台口高二点八米，台宽六米，深五米。台前设有四柱，两根半柱在中，在旁的两根全柱支撑着单檐悬山屋顶，柱上对联为："荣悴何常绘出黄粱一梦，劝惩不爽悟来金鉴千秋"。台后亦设有四柱，柱联为："何莫由斯道折矩周规，懿余得其门入孝出悌"。内两柱之间设置屏风分割前后台，屏风两侧设有上下场门，门、屏上方皆为民国九年(1920)所撰立的横匾，屏匾为："一曲升平"，两边门上为："沸吾耳""感人心"卷书匾。台板由三截铺成，中段为宽二点七米的活动板，以便祭祀祖宗和迎神时进出之用。台右边连接看楼搭一宽三点一米，深四点五五米的平台，供乐队演奏用，后台东西两厢为化妆和服装室，设有圆、方形窗格，可窥见前台活动。连接两厢的是建在与戏台、天井平行的石廊之上的看楼。楼内(宽二点七米，深七点六米)为小孩观戏席，楼下廊上为妇人看戏之地，宽二点七米，深十六点五米，年轻人位于宽九点七米，深七点七米的天井之中，老年人坐在高出天井五十厘米，宽十六米，深十二米的正殿前部中央，以体现封建宗法等级之别。祠内可容纳观众一千四百多人。

古田县岭里戏台 在古田县杉洋乡岭里村谢氏祠堂，始建于清咸丰初。据岭里谢氏族谱记载，戏台坐落在谢氏祠堂前院坪中，原为戏棚。至光绪年间，戏棚已渐颓坏，乃于光绪十二年(1886)重修，并改建成固定戏台。台座离屋而独立，全木结构，翘檐方顶，高瓴双挑，压脊三层瓦塔，椽拱并饰彩凤。台后附榭可容数十人，十分华丽壮观。后台墙壁上题记累累，有班名、时间与演出剧目。惜年湮代远，字迹模糊，大都难以辨认，仅一、二条可识

者，如：光绪二十年二月坝头万兴班演出《白鸟图》、《战长沙》等。

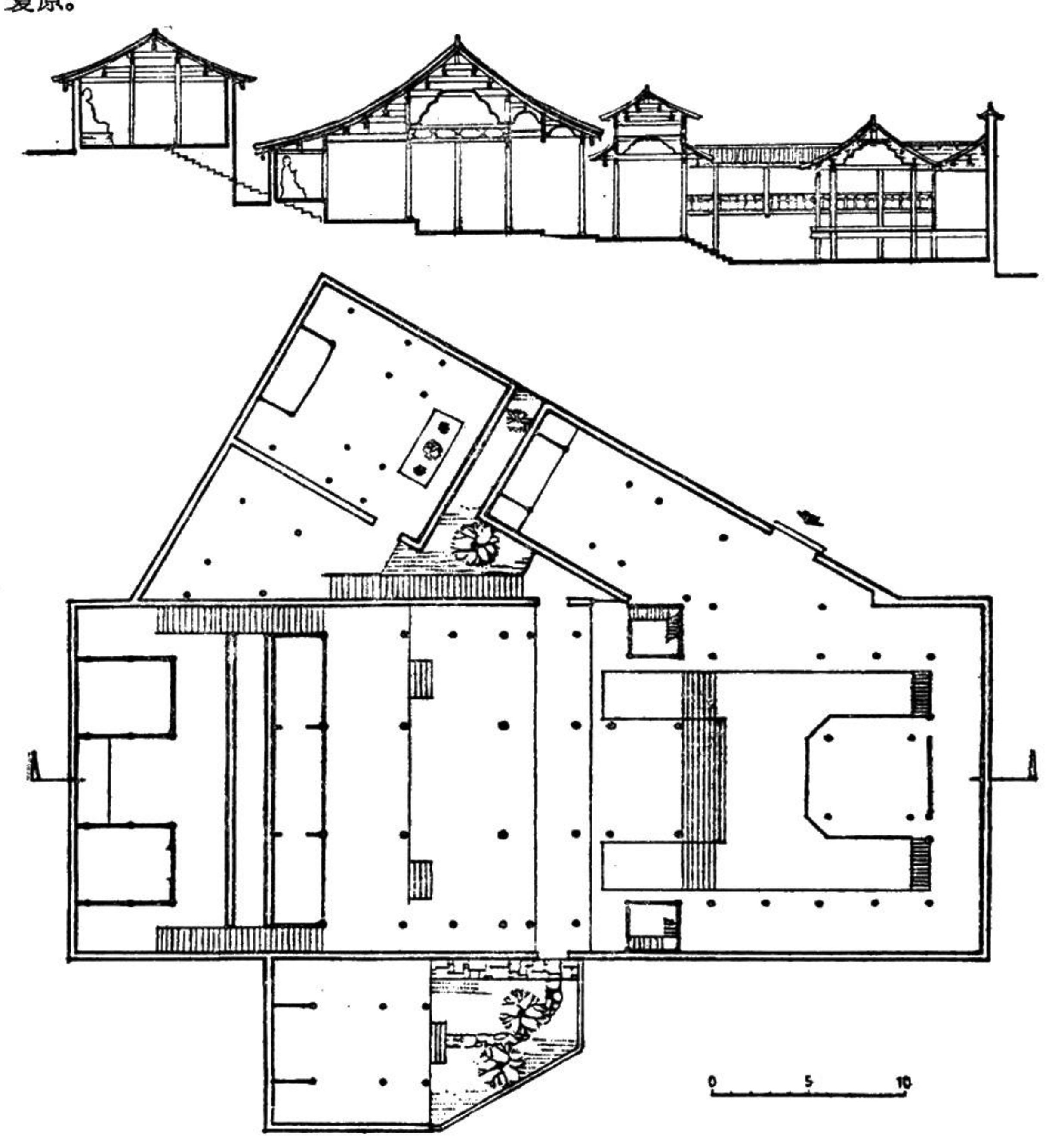
福清县武当别院戏台 戏台（碑刻称之歌台）坐落在福清县蒜岭乡武当别院内。据院内碑文记载，别院建于明天启五年（1625），清光绪五年（1879）始建歌台。台面向大殿，背与大门入口处正面内的神像隔墙相靠。地面至台面高一点二米，台口高二点二三米，台宽四点六七米，深四米。台的正后方设有二米宽的固定屏风，乐队置于屏风后，屏风左右各有一宽零点七三米的上、下场门。舞台三面嵌着刻有图案的掩脚栏杆。后台深一点五米。舞台与大殿之间是天井，天井深六点七七米，宽十米，全由石板铺盖，天井两侧分别设有看廊。大殿柱前有深二点零六米的平台及连接天井的二级台阶，均可观看演出。



古田县临水宫戏台 坐落在古田县大桥镇中村临水宫内。临水宫祀陈靖姑。据《古田县志》载，临水宫约建于五代后唐天成至长兴年间（926—933）。宋淳祐间，封赠庙神陈靖姑时增修。至清光绪元年（1875）毁于火，光绪七年重建，并建有戏台。台口朝正殿，戏台为全木结构，单檐歇山式屋顶。地面至台面高一点八米，台宽六点五米，深六点三米，台口高三米。屋顶藻井、斗拱及其四周，均有精致的雕刻、彩绘。台的三面围有栏杆，栏杆下部环饰各种戏曲故事浮雕。台上前后楹各有朱底黑字雕漆对联，一为："天下事渺茫若此，古今人大概相同"。另一为："假笑啼中真面目，新声歌里旧衣冠"。

戏台前为石板天井，距台前六点四米处建有宽六点六米，深五米的看台，台前设八级台阶，看台两侧分别相接宽二点五米，深五米的平台，台前设六级台阶，平台分别连接钟鼓楼台座，台座另一侧连接天井两侧的回廊。中间看台背后便为大殿，殿前平台两侧连接钟鼓楼，大殿平台高于看台，殿前深达三米之内均可观看演出。

“文化大革命”中，戏台遭受严重破坏，今虽有所修复，但楹联及壁画、浮雕，尚难鸠工复原。



尤溪三福堂戏台 在尤溪县尤溪口。尤溪口位于闽江岸边，是尤溪县的东大门。中华人民共和国成立前，这里是尤溪县通往外地的唯一的水路交通枢纽。距尤溪口约三百米有一古庙三福堂，依山傍水，位于内河与闽江的交接处。三福堂建于何时不详，但据庙内左侧钟楼上有一铁铸大钟所题：“三福堂合乡大众清光绪丙戌年”(1886)字迹来看，系建于清末。

三福堂坐西朝东，庙内有一伸出式舞台，宽、深各五米。戏台两旁有挂楼可供观戏。由于岸边坡度大，庙内形成三个阶层。第一层平地深二米，为庙大小门的入口处。上五个

台阶后即是第二层平地，深达八米，舞台的前后柱就落在此层的中间。再上五级台阶便是主殿。至今庙内墙上还留下一些有关戏班和演出剧目的题记，字迹尚可辨认。如有：新民乐、新和顺、新天仙、新祥福、乐钧天、旧仕梅、儒林赛乐轩等戏班以及闽侯、顺昌、晋江、德化、福清、南平、古田等县剧团。仅民国二十一年(1932)五月十二至二十一日和六月初四至十九日，共演出不同剧目七十一个。中华人民共和国成立后，为适应观众的需要，庙内几经修理，扩大了舞台。

福州大罗天戏院　地址在福州市台江区中选路。民国四年(1915)由福州华来参行和咸康药栈两家股东集资建成，专供闽剧演出。民国十八年，被火焚毁，旋经重建，取名大乐舞台。后扩大演出其它文艺形式，仿上海例，改名大世界。抗日战争前，曾为闽剧艺人活动中心；抗日战争期间，闽剧艺人成立艺员公会，戏院成为艺员公会会址。民国三十三年因戏院建筑毁于台风，公会派艺人陈春轩、黄荫雾与两家原股东磋商，三家联营，重新修建，改名大罗天戏院。中华人民共和国成立后，划归市总工会。1952年因放电影后未关电闸门，引起火灾，戏院被烧毁。

漳州兴漳戏院　坐落在漳州市区太古桥。建于民国七年(1918)，由蔡同昌缎布行老板蔡平甫(别名肥平)经营。戏院为简易瓦木结构，有七百余席座位(均为靠背长木椅)。专演京剧，当时上海京剧界演员白牡丹(青衣)、王子云(三花丑)曾在此演出《五子哭墓》，轰动漳州观众。民国九年戏院停演，改为茶园。民国十五年租给星光公司，改称太古戏园，影剧兼营。不久蔡平甫又将产权卖给星光公司。民国十八年星光公司更名光明公司，投资一万银元，扩建戏院。民国二十年建成，改名光明戏院。院内上、下楼座合计一千余席，仍影剧兼营。厦门新世界京剧团、上海梅花歌舞团、上海家班歌舞团及漳州子弟戏(芗剧)剧团、抗建剧团等均在此演出。1950年改为公私合营，定名大众影院，专营放映电影。

漳州大舞台　坐落在漳州市新华北路的居安里后面。民国九年(1920)，军阀陈炯明指定周醒南负责筹建。系简易竹篷结构，有一千四百座位，还有六个包厢。座位分三等，一等座位为单人靠背藤椅，二等是靠背木长椅，三等为无靠背竹条凳，专演京剧。陈炯明离漳后，张毅进漳。张氏为增收捐税，在戏院周围允许开赌场、妓院、烟馆，社会治安日趋混乱。民国十七年张氏失败离漳，大舞台地处偏僻，加之戏院附近曾是处决犯人之处，群众见而生畏，以致戏院无法经营而拆除。

龙海县石码文明戏院　坐落在龙海县石码锦江道。建于民国十八年(1929)秋，木板围墙，锌板屋顶。有座位四百多个，影剧兼营。民国二十年建为砖瓦结构，座位增至六百多个。当时台湾戏班金声园及本县的子弟戏、溪洲的传和兴、锦田的赛乐园等戏班和浒江歌剧团曾先后在戏院演出歌仔戏，轰动一时。

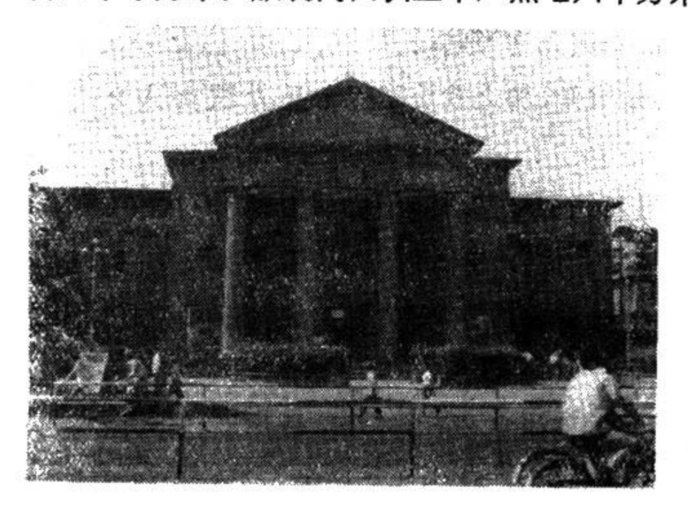
民国二十七年十二月二十四日，日本侵略军飞机空袭石码，戏院被炸塌而停办。

福州天华剧场　原名天华戏园，位于福州市台江路中心。原为寿记䲢行和水警大

队部。民国二十四年(1935)初，商人林存庵兄弟购买鲚行房产，计划兴建戏园，乃同水警大队磋商，聘队长李国典合为股东，并给水警大队另觅新址。随后破土动工，年底建成，定名为天华戏园。戏园为砖木结构，共有座位九百二十五个。农历十二月二十九日祭台，翌年正月初一日开台，首场为闽班乐大观演出《济公大破猩猩关》。由于戏园地处台江路中心，商旅云集，无论是寒暑风雨，观众经常爆满。中华人民共和国成立后，戏院有了较大发展。1956年改为公私合营，定名天华剧场。十年动乱间，剧场曾一度改为曲艺厅，专演曲艺。1976年重新进行修建，恢复演戏，亦兼放映电影。

福州市光荣剧场　位于福州市城内东街口。1952年由印度尼西亚及美国归国华侨李亚努、郑维灿、姚亚宝、黄以炫、钟存信、黄建瑞等，在归侨及侨眷中集资筹建，于1953年10月3日落成开业，定名光荣剧场。剧场为二层砖木结构，共有座位一千二百个。职工多为归侨及侨眷，由李亚努任经理，专演戏剧。剧场因地处闹市，加上服务态度良好，业务日渐兴隆。1956年剧场改为公私合营，由市文化处领导，并派孙梁为公方代表。“文化大革命”中改名八一七剧场。并以放映电影为主，间亦演戏剧。1976年因剧场破损严重而停业修建，建筑规模扩大，并恢复原名光荣剧场。

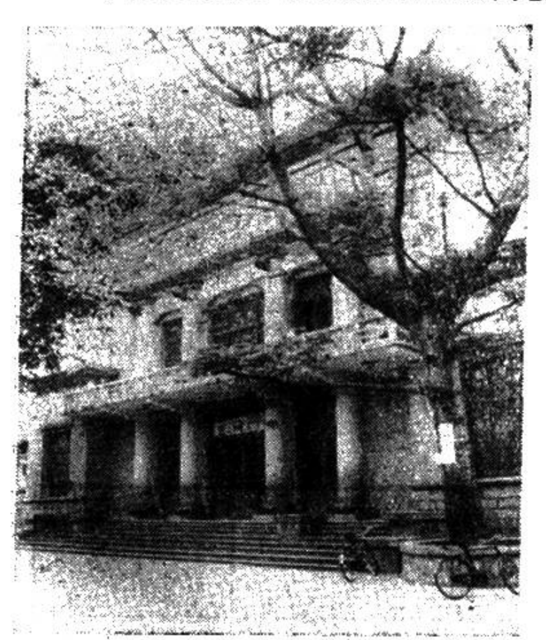
福建省人民剧场　位于福州城内东街口。1953年8月20日始建，1954年2月27日竣工。剧场建筑面积二千九百三十平方米，使用面积二千四百五十六平方米，观众厅面积一千零一十九平方米。附属演员宿舍、休息室、化妆间、道具间、布景间以及办公室、票房、食堂等，占面积一千四百三十七平方米。场内设有观众座位一千一百五十个。1981年5月进行全面改建、整修，扩大舞台，更新吊顶，装饰墙壁和安装冷气设备。同时，新建来宾接待室一座，面积为三百六十平方米。改建后的观众厅共有一千二百个座位，其中楼下座为八百三十一个，楼上座为三百六十九个。其中一等席七百零八个，二等席三百四十四个，三等席一百四十八个。舞台台面至天棚的有效高度十五米，舞台口高七米，宽十一米，台深十三米，台前乐池可容纳四十人的乐队，舞台表演区面积共一百一十平方米，附台面积二百四十平方米。服装间面积三十八点七六平方米，化妆间面积五十点一六平方米。演员宿舍设有六十到八十个床位。台上灯光配备齐全，演出灯具有二千瓦三十盏，一千瓦六十盏，用可控硅控制。此外，还备有三脚高级钢琴一台。剧场自建立以来，担负省属剧团以及中央和省内外文艺团体的演出任务，先后接待过中国京剧院、上海越剧院，中国青年艺术剧院、北京人民艺术剧院、中国儿童艺术剧院、八一电影制片厂演员剧团等国家级文艺



团体和广西歌舞剧团、辽宁芭蕾舞团、山东话剧团等省级演出团体。此外，还有朝鲜协奏团、法国木偶剧团、菲律宾黄河合唱团等国外艺术团体来场演出。在此演出的表演艺术家有梅兰芳、袁世海、郭兰英、范瑞娟、袁雪芬等。



同安县银城影剧院 位于同安县城关。1957年由华侨投资、县地方财政辅助兴建。1958年10月1日正式开业。剧院因同安县城别称“银城”而得名。剧场总面积九百五十六平方米，舞台面积一百七十一点四平方米，观众座位一千一百三十五个。设有化妆室及可容纳六十多人的演员宿舍。1967年改名为同安县工农兵影剧院，1978年恢复原名。影剧院开业以来先后接待省内外及本地区专业、业余剧团一百多个，六十年代末，杨胜、严凤英、郎咸芬、常香玉等曾在此演出。



泉州市群众戏院 1958年由政府、归国华侨以及职工联合投资兴建戏院，于1959年竣工。1964年至1979年，戏院又先后进行两次维修。院内舞台深十四米，宽二十点六米，高(有效高度)十二点五米，台口宽十一点三米，高六点一米，附台面积一百三十平方米。舞台电源负荷量为九万五千瓦。观众席有一千零九十五个座位。戏院建立至今，一直为戏剧专营场所，接待了全国十五个省、市的剧院、剧团在此演出。

三明市人民影剧院 在三明市区，1978年建成。土木工程投资达八十三万元。院内舞台宽二十四米，深十五米，高十七点四米。台口高八米，宽十四米。台口两侧设有活动假台口，可以调节台口的高度及宽度达到六点五米乘十一米。并设有灯光平台与声控平台，声控与灯控人员能直接观察舞台活动的全貌。台唇伸出台口一点六五米，台唇前部，暗装了脚光灯和舞台传音插座，供演出时自由选用。舞台前沿设半开敞式乐池，可供中型管弦乐队伴奏用。舞台备有大幕、二道幕、天幕。还有边条幕四道，横楣布条四道，顶灯十盏，每盏二千瓦，面光灯八盏，



每盏二千瓦，侧光灯二盏，每盏一千瓦。台前观众厅状如锤形，宽二十四米。楼下长二十四米，观众座位有二十二排计九百一十个。楼座采取后墙后退式，桁架式挑台，座位有十六排计六百五十个。观众厅的视点落在大幕底，视线升高值为每排升高六厘米。楼下最后一排地面标高一点七米，楼座最后一排标高为十点四米，俯角为十七度。所有座位，均在水平控制角四十四度以内，视觉效果好。观众厅的自然声和电声效果亦佳，混响时间为十四秒，声强分布均匀，没有回声。观众厅的天棚采用突抛物面形式，悬吊在大厅中部，布置满天星式铝片暗灯。天棚四周饰以红、黄、绿、白四色暗灯槽，可以任意调节，以丰富光影效果。观众厅两侧有开敞式休息廊，舞台右边还设有来宾休息室。为了改善夏季降温条件，设置了机械通风系统。1982年改装了冷气设备。化妆室设备亦较为齐全，还设有演员宿舍。

南安县金塔堂戏院　位于南安县石井公社溪东乡，是旅居新加坡爱国华侨李金塔先生为发展家乡的文化教育事业，捐侨汇三十五万元兴建的。1981年4月12日破土动工，1982年10月1日落成开业，影剧兼营。戏院面积宽五十二米，深六十一米。院前大楼为三层，高达二十米。舞台面至屋架高十三点五米。表演区宽十四点二米，深十三点五米。观众席深达三十五米，宽二十一米，楼下有一千二百九十二个座位，楼上有三百八十六个座位。观众席上空和周围墙壁设有隔音板。建筑材料主要取自当地优等、洁白的花岗石。戏院外部雄伟壮观，给人以厚实坚固之感。

福建省县以上文化部门所属演出场所一览表

名　　称	主管部门	建筑日期	座位数
南华剧场	福州市文化局	1928年建，1955年改建	1300
人民剧场	长乐县文化局	1930年建，1951年改建	1127
天华剧场	福州市文化局	1935年建，1956年改建	1000
人民影剧院	南平市文化局	1940年建	1005
胜利戏院	邵武县文化局	1945年建，1972年改建	1200
中心剧场	福州市文化局	1950年建	1200
八一剧场	福州军区文化部	1950年建	1070
清流县剧场	清流县文化局	1950年建	780

(续表一)

名　　称	主管部门	建筑日期	座位数
人民剧场	建阳县文化局	1951年建	1057
光荣剧场	福州市文化局	1952年建	1200
人民戏院	惠安县文化局	1952年建	868
人民剧场	浦城县赣剧团	1952年建	1006
人民剧场	福建省文化局	1953年建，1981年改建	1200
马江剧场	闽侯县文化局	1954年建	1110
人民剧场	闽清县文化局	1954年建	1100
鹭江剧场	厦门市文化局	1954年建	1052
人民影剧院	莆田县文化局	1954年建	1220
侨芗影剧院	漳州地区文化局	1954年建	1003
顺昌县剧场	顺昌县文化局	1954年建，1979年改建	1050
人民会场	福安县文化局	1954年建	1344
仓山影剧院	福州市文化局	1955年建	977
人民剧场	福清县文化局	1955年建	1130
晋江县影剧院	晋江县文化局	1955年建	940
人民剧场	漳浦县文化局	1955年建，1961年改建	1042
霞浦县影剧院	霞浦县文化局	1955年建	1222
北门影剧院	永安县文化局	1956年建	974
人民剧场	漳州地区文化局	1956年建	1808
海澄影剧院	龙海县文化局	1956年建	900
平和县剧场	平和县文化局	1956年建	1212
城关人民戏院	东山县文化局	1956年建	1140
人民剧场	南靖县文化局	1956年建，1963年改建	1320
人民影剧院	武平县文化局	1956年建	840

（续表二）

名　　称	主　管　部　门	建　筑　日　期	座位数
人民剧场	政和县文化局	1956年建	1100
文艺剧场	福州市文化局	1957年建	1046
大田县影剧院	大田县文化局	1957年建	1000
建宁县影剧院	建宁县文化局	1957年建	922
永春县影剧院	永春县文化局	1957年建	957
人民会场	永定县文化局	1957年建	1172
大众戏院	南平市文化局	1957年建	920
光泽县影剧院	光泽县文化局	1957年建	1100
崇安县影剧院	崇安县文化局	1957年建，1982年改建	2000
城关人民会场	永泰县文化局	1958年建	1000
银城影剧院	同安县文化局	1958年建	1135
红旗影剧院	三明市文化局	1958年建	1006
群众戏院	泉州市文化局	1958年建	1095
洛阳影剧院	惠安县文化局	1958年建	962
安溪县影剧院	安溪县文化局	1958年建	1205
崇安县剧场	崇安县文化局	1958年建	1000
人民剧场	福鼎县文化局	1958年建	1300
古田县影剧院	古田县文化局	1958年建	1139
连江县会场	连江县文化局	1959年建	1252
人民剧场	厦门市文化局	1959年建	1020
泰宁影剧院	泰宁县文化局	1959年建，1981年改建	1702
人民剧场	仙游县文化局	1959年建	1381
东方红影剧院	龙岩市文化局	1959年建	1502
人民影剧院	将乐县文化局	1960年建	1144

名称	主管部门	建筑日期	座位数
人民剧场	东山县文化局	1960年建	1794
大众影剧院	龙岩市文化局	1960年建	1260
人民会场	宁德县文化局	1960年建	1400
宁德县影剧院	宁德县文化局	1960年建	1440
文化馆俱乐部	福安县文化局	1960年建	1310
周宁县影剧院	周宁县文化局	1960年建	1027
人民会场	寿宁县文化局	1960年建	942
人民剧场	漳平县文化局	1961年建	1000
云霄县影剧院	云霄县文化局	1962年建	1115
建瓯县影剧院	建瓯县文化局	1962年建	913
德化县影剧院	德化县文化局	1964年建	1167
松溪县影剧院	松溪县文化局	1964年建	1097
南公园影剧院	福州市文化局	1965年建	1059
尤溪县影剧院	尤溪县文化局	1965年建	1560
连城县影剧院	连城县文化局	1965年建	1100
人民会场	柘荣县文化局	1965年建	526
宁化县影剧院	宁化县文化局	1966年建	1038
清流县影剧院	清流县文化局	1967年建	1114
政和影剧院	政和县文化局	1967年建	900
屏南县影剧院	屏南县文化局	1971年建	1317
人民会场	罗源县文化局	1973年建	1423
沙县影剧院	沙县文化局	1976年建	1000
人民戏院	上杭县文化局	1976年建	1228
寿宁县影剧院	寿宁县文化局	1977年建	1252

（续表四）

名　　称	主　管　部　门	建　筑　日　期	座位数
人民影剧院	三明市文化局	1978年建	1560
宁德地区礼堂	宁德地区文化局	1978年建	1300
厦门影剧院	厦门市文化局	1979年建	1963
长汀剧院	长汀县文化局	1979年建	1272
西湖影剧院	福州市文化局	1980年建	2050
群众戏院	南安县文化局	1980年建	1100
向阳剧场	漳州地区文化局	1980年建	944
锦江影剧院	龙海县文化局	1980年建	1024
诏安县影剧院	诏安县文化局	1980年建	1478
观桥剧院	莆田县文化局	1981年建	1089
梨园剧院	泉州市地区文化局	1981年建	1028

演 出 习 俗

莆仙戏演出习俗

落棚礼　凡新组织的戏班，在雇买童伶、招聘后台吹鼓手后，要择个吉日，举行落棚礼。这一天的深夜，全体童伶一律穿上“洋布”或“广东玉”长衫，由扮丑、末的提灯前导，扮生、旦的敲着大锣，扮净脚的捧着田公元帅的“龙亭”，到达指定地点“请香火”。香火请回来后，净脚马上扮作开路将军形象，大放烟雾，散发纸钱，在台上“彩棚”。彩棚后由扮生、旦的上台，一进一出，各唱一段〔满庭芳〕，然后对坐谈心，亲切会晤，表示吉祥如意。

彩棚　旧时，莆仙戏演出无论日场夜场，都是四出戏，即三个折子戏，一个本戏，俗称“一场三折”。戏开始时，先演彩棚，由鼓手击鼓三通，吹鞭（唢呐）两下，敲砂锣两下，名曰“报鼓”，作为预备演出的通知。当戏班一切准备好了，接着就放鞭炮，锣鼓三通，俗称“三锣鼓”。在三锣鼓中结合吹唱，唱的曲牌是〔思娘家〕（亦名〔扑灯蛾〕），唱词不用方言，而近“官腔”。曲词原有九段，一般只唱三段，只有在唱对台戏时，为了显示本领，才唱完九段。继而后台齐念四句大白：“盛世江南景，春风昼锦堂。一枝红芍药，开出满堂红。”彩棚毕，接着吹打一段没词曲的“上下词”。

净棚咒　即把“啰哩嗹”三字反复颠倒地念，以祈平安。传说亦称“田公咒”、“相公咒”。

头出生　念净棚咒毕，后台一声喝彩，一个挂三绺黑须、戴生巾、着红袍（据说是扮唐明皇）的文老生随即登场，向观众拱手作揖，念定场诗：“一篇翰林黄卷，多少礼部文章；琴弹阳春白雪，引动公侯将相。”念毕下场，是谓“头出生”。

头折　第一出演热闹的折子戏，时间约半小时，俗称“头折”。

透场　接下演本戏三小时，称为“透场”。透场一定是有头有尾的团圆戏。照例先由小生唱〔引〕上，已婚的从鼓门出（左方，代表屋里），未婚的从吹门出（右方，代表屋外）。透场结束，全体合唱〔迎仙客〕：“同鞠躬，齐团圆，受封叩谢酬鸿恩。安百姓，治万民，且喜月团圆，人也团圆，添丁进财，福禄寿喜万千。子子孙孙，科甲喜联登，荣耀入门庭，全家声名显，显到四方八面，千秋万万年。”

过棚　团圆戏演毕，演员都下台到戏房（化妆室）卸装或改装。棚上只剩三位乐师

(锣鼓吹)仍在吹打曲牌〔梧桐树〕或〔皂角儿〕。这就是转入"尾折"的间奏,叫做"过棚"。

尾折 最后演的多是滑稽、风趣的民间生活的小戏。一般为三折,如《大且喜》、《宫花报捷》、《状元游街》等,俗称"尾折"。演出时间约一小时或一小时半。演完"一场三折"要六七个钟头。日场须中午十二点开场,夜场要演到天亮。

弄八仙 有"弄大八仙"和"弄小八仙"之分。表演时八仙先后上场,其次序是李铁拐、钟离仙、吕洞宾、何仙姑、曹国舅、张果老、蓝采和、韩湘子(俗称赤脚仙)。每逢城隍爷诞辰,都要在庙里"弄八仙"。第一个出场的钟离仙,第二个吕洞宾,第三个才是李铁拐,其他诸仙按原顺序。若逢城隍爷和玉皇诞辰的大热闹场面,就要"弄大八仙"。即除八仙外,还要增加王母娘娘、两侍女、龙王、虾兵、蟹将、龟丞相及水族等。

加官 有"男加官"和"女加官"之别,不但用于祝寿、结婚、弥月等喜庆演出,而且玉皇大帝、城隍爷、王母、观世音菩萨的生日,亦可演出。

武头出末 凡戏班开台、新戏棚落成或祈保平安时,就要演"武头出末",由靓妆(净)扮黑面将军,上场后放烟火、撒纸钱。

弄五福 新屋落成要演《弄五福》。即扮福禄寿三星,加上喜神(女)、财神(男),上场后唱〔点绛唇〕。

招财进宝与寒山拾得 土地公寿诞时演《招财进宝》,观音菩萨寿诞时演《寒山拾得》。两出都是哑剧。

送子 新婚之喜,在"透场"之后,要加演"送子",剧情是台上走出两只小羊,手持写着"麒麟送子"的灯笼,分左右站立。接着是三及第、张天师、临水夫人、土地公、婆姐妈等相继出场,在台上绕了一圈,然后由三及第唱一曲〔一江风〕下场。

状元游街 出场人物只有一个状元、两个军士,上场后唱〔一江风〕圆场,然后军士下跪道:"禀状元爷,游街已毕,执事打何处去投胎。"状元答道:"执事打□府(指结婚者姓氏)去投胎。"并念:"一色杏花香千里,状元归去马如飞。"随即飞鞭下场,赴主人的新娘房门,口喊赞语。这时候洞房门口已有一张半桌横截在那里,先由婆姐妈把"孩儿仔"(道具)抱给新郎接进去,放在床上;次由状元将朝衣朝冠交给新郎,用一个盘子装好,放在"板架顶"。最后是土地公喊赞语,全班演员为之逐句喊好。临行之际,张天师持弓向新娘房门虚射三箭,意即除去天魔天狗,让新生的孩子平安长大。

田相公踏棚 莆仙戏演出的排场形式之一。过去,莆田仙游民间新戏开台,都要演"田相公踏棚"。由正生扮田相公,丑脚扮灵牙将军,贴生和贴旦扮风火二童,靓妆和末脚扮左右铁板。按规矩,扮田相公的艺人,开脸谱口画螃蟹后不能再说话,须严肃地端坐在戏箱上等演出。演出时,后台先奏〔上词〕曲牌,合唱〔相公咒〕,唱罢,全棚艺人高喊四句大白(韵白):"家在泉州府,一生爱锣鼓,有人攀请我,登台舞一舞。"接着同唱〔中词〕及〔下词〕、咒语尾。唱后,后台打"魃鼓",灵牙将军登台开路,表演六段舞蹈后结束。

梨园戏演出习俗

梨园戏旧时有一套演出程序，上路、下南、小梨园三路都大体相同，每一个戏班都得按照规定的程序进行，不得擅自更改。其顺序是：

起鼓　正式开演前必须先起二落鼓关，用七帮鼓（“鸡啄粟”、“大帮鼓”、“擂鼓”、“小帮鼓”、“假煞”、“满山闹”、“真煞”）轮番击打七次，是为“七七四十九帮”的锣鼓经。

贺寿　如遇主家为寿诞演戏，起鼓后定要“贺寿”。贺寿有大小之分。“小贺寿”即表演“八仙庆寿”场面。因梨园戏只有七个脚色，扮“八仙”缺一个，就由其中一个脚色手上抱“孩儿爷”凑数。“大贺寿”场面较热闹，有宾白、唱词。由李铁拐登场引各仙上，最后以“弄仙姑”（李铁拐戏弄何仙姑的表演）结束。

跳加官　贺寿后接着“跳加官”。由先行扮天官，穿红蟒袍，戴幞头和假面具，手持玉笏，上台作请神、拜寿、晋禄、晋爵等舞蹈表演。最后出示“加冠晋爵”的小条幛结束。小梨园的条幛用红纸书写，大梨园（上路、下南）用红缎绣成。“跳加官”的缘起，据老艺人传说，唐代皇帝生日，演戏庆贺，诸大臣公推狄仁杰踏棚贺寿，狄羞而难却，即戴假面上棚朝贺。另有一说是为了向主家祝贺“福禄双全，财帛益进”之意。

献礼　东道主在“跳加官”后要送礼银，用红纸包好放棚中，戏班由旦行穿大红霞帔、戴珠冠上棚拾礼。

献棚　是戏班在开演前纪念戏祖师——田都元帅，祈求演出成功，保佑合班平安的一种仪式。在戏房内（化妆的地方）置一桌，放上相公神龛，前面放捋板一副（用二尺长，三寸宽，五分厚的木板制成），以及酒瓶、杯、纸、帛、炷香等物，由末行（小梨园用丑行）献棚，先落锣三下，用捋板合拍三下，斟上三杯酒，上香，请相公爷（用偶像，也有用红纸或红布写上相公爷神位，如图），用“蓝青官话”念道：“宝香、宝香，烧在你金炉里，一对蜡烛点炉边，好花插在金瓶上，美酒敬在金杯里。恭请、拜请玉音大王、九天风火院、田都元帅府、大舍、二舍、吹箫童子、引调判官、来富舍人、武灿将军；再请本院土地，诸位神明，各各都在上。”念完三奠酒，烧纸帛，把纸灰渗入酒中，用无名指蘸酒在捋板上画了个“十八”符号，再在板上画“…”符号，然后合板，把酒捧给后台全体人员点酒，唱彩，唱〔懒但〕。它是由“唠哩哇”三个音组成的无字曲，表示三十六天罡七十二地煞，故由一百零八

醉倒金阶玉女扶
王　院　武灿将军
二舍
大　火　引调判官
圣旨风□田都元帅府
音　天　吹箫童子
大舍
玉　九　来富舍人
十八年前开口笑

神　位

音所组合。三个流派唱〔懒但〕各有不同。小梨园是：〔头懒但〕唓（啊）唓唠哩，唠唓唓唠哩，唓哩唠唠唓，唓（啊）哩唠唓，唓唠唓（啊）哩唓哩唓唠哩唓，唠唓哩唠唓，唓哩唠唠唓，唓（啊）哩唠唓，唓唠唓（啊）哩唓唠唓，唠唓哩唓唠唠哩唠唓，唠唓唠唓哩，唠哩唓，哩唓唠唠哩，哩唓（啊），唓哩（啊），哩唠唓。〔倒拖船〕唓唠唓，唓哩唓，唓哩唓，唠唓唠哩唓唠哩唓，哩唓唠唠唓，唓哩唓，唓哩（啊）哩唠唓。上路老戏的〔倒拖船〕，共有五段，每段用马锣鼓联结起来：（一段）哩唓唠。（二段）唓哩唓，唠唓唠哩唓，唓哩唓唠唓唠哩唓，哩唓哩（啊）哩唠唓，哩（啊）哩（啊）哩唠唓，唠唓哩唓唠。（三段）哩唓唠。四、五段与二段同。下南老戏的〔倒拖船〕也有五段：（一段）唓哩唠。（二段）唓哩唓，唠唓唠哩唓，唠唠唓唠哩唓，唠哩唓，哩唓唠唓，哩唓唠唓，哩唠唓，唠唓哩唠唓。（三段）唓哩唠。四、五段与二段同。唱〔懒但〕只能在献棚或初一、十五请神或者夜里走路时，为辟邪驱鬼才能唱，平时不乱唱。

演出本戏　以上程序完毕，接下来才是演出本戏。演出前要先吹长号（状似唢呐，约五尺长，吹时可伸缩）。本戏演毕，生、旦上场拜谢。

演出小戏　本戏演完，一般都要加演小戏或折子戏，主家点多少，戏班要演多少，有时要演到天亮才结束。

梨园戏的戏班各有一盏“班灯”，是扁长方形的，一面写着“翰林院”，一面写着“大梨园（或小梨园）□□班”。据老艺人传说，清代以前，凡梨园戏在演出中，遇有官员路过，他们都要下轿跪拜，三呼“万岁”。

棚头主　大梨园（上路、下南）的“十八棚头”（十八台上演剧目）都有固定的“棚头主”。他有权决定上演全本还是选场，甚至可以删节某一场戏中的片断。一个剧目有一至三个“棚头主”。凡两个以上的则划分场口，各司其责。现列表如下：

流派	剧名	棚头主	扮演角色
上路	苏英	净、外	梅仑、祝四郎、太监、潘葛
	苏秦	生、大旦	苏秦、周氏
	程鹏举	净、外	张真、何呈祥
	朱买臣	生、外	朱买臣、张公
	朱寿昌	生、丑	朱寿昌、魏孝、小鬼、梅香
	朱文	生、大旦	朱文、一撮金
	尹弘义	贴、大旦	颜如玉、李寒冰
	刘文良	生、大旦	刘文良、萧氏

流派	剧名	棚头主	扮演角色
上路	姜孟道	生、丑	姜孟道、卜者、吴夫人
	王十朋	生、净	王十朋、孙汝权、后母
	王魁	丑、大旦	金蕊、小鬼、秀红、谢桂英
	孙荣	生、外、贴	孙荣、孙华、院君
	蔡伯喈	大旦	赵真女
下南	苏秦	净	田氏
	梁灏	净	梁灏、安童
	吕蒙正	大旦	刘月娥
	范睢	生	范睢
	何文秀	生	何文秀
	龚克己	丑、净	走地虎、小军、龚曲
	岳霖	外	刘锜、韩世忠
	刘永	末	义童
	刘大本	净	刘大本
	刘秀	丑	阴似道、刘圣公
	周德武	生、大旦	周德武、王夫人
	周怀鲁	小旦	田玉娘
	百里奚	生	百里奚
	郑元和	小旦	阿桂
	金俊	丑	李清、仵作
	商辂	外、贴	吴丞相、秦雪梅
	章道成	生、大旦	章道成、赵文英
	诰命	净	包拯

潮剧演出习俗

净棚与扮仙　旧时潮剧戏班受聘演出酬神戏，必在演出的第一天下午开场，开场的形式有“净棚”和“扮仙”。“净棚”称《李世民净棚》。副末扮李世民，着黄龙袍，束腰巾或玉带，头戴儒巾，登台踏四角头。甩袖念白：“彩结楼台巧艳妆，梨园子弟有万千，句句都是翰林造，造出离合与悲欢。来者万古流传！”据艺人相传，过去为恐演出场地有凶神恶煞作怪，故先请李世民皇帝出台，以驱除凶煞，保证演出平安。接着演“扮仙”。“扮仙”有扮大仙与扮小仙之分，都是四个节目。后三个节目相同。即《跳加官》、《送子》、《京城会》。所不同的是第一个节目。据老艺人相传，扮大仙的第一个节目是《跳龙门》（即八仙赴王母寿宴，过海途中遇鲤鱼精故事）。这个节目有的还特意由老丑扮哪吒，并在台上放鸽子。但以后一般不演这个节目，而改演《六国封相》（苏秦故事，也称《大弄马》）。扮小仙的第一个节目则是《十仙庆寿》。

夜场的开头与煞尾　第一天夜场在正式剧目开演前，先要演一出《团圆》，由生、旦扮状元、夫人。出台念“……答谢苍天，做个团圆”等台词后，才演正式剧目，到最后一晚演出要结束时，再出状元、夫人，没有唱词道白，只做几个“甩袖戽水”动作，伴以吹鼓，称“打虎”，也叫“洗棚”，表示演出到此全部结束。

跳加官　由老生扮演，五绺须，宰相帽，戴假面具，手执朝笏。艺人相传，扮演的人物是唐武则天时的狄仁杰。出台没有唱词道白，只是伴随着锣鼓唢呐曲牌做简单表演动作。最后用朝笏向空中指了指。然后回身从案桌上拿起“五谷丰登”、“合境平安”的对联，面向观众，用朝笏撑起。据传说，唐武则天称帝时，要狄仁杰任宰相。狄仁杰拒绝说，若要他出来，除非日从西边出。后来武则天祷告天地，果然日从西出。狄仁杰无言，只拿起朝笏指指苍天，意思说：“你呀、你呀！”又自觉见不得人，故戴上了假面具。

抱阿旦　每年正月十二日，东山县梧龙村的俗例演戏要演“抱阿旦”。村俗凡当年生男丁的户主，要筹粮集资，聘请戏班，从十二日至十四日大演“丁戏”三天。十二日下午开始，产男丁的户主，必须在祠堂前席地设酒宴，各自招集三至五个身强体壮的后生作“抢手”。当戏演至一半，是年首生男孩的“丁头”，要上台对“戏爹”（班主）、司鼓打招呼，以鼓乐停奏为号令。后生们待鼓乐一停，直冲上戏台，争夺抢抱“阿旦”（俗称旦脚为“阿旦”），像传球似的一个接传一个，抱到自家的席上喝酒。抱到者即有福气，就会连生贵子。抢不到“阿旦”，要抱别的行当也可以。“阿旦”被抱至宴席，一俟酒食沾唇，别的“抢手”就可将他抢走，全村每年丁席，多者五十多，少者三十多，“阿旦”每席都要轮到。梧龙村“抱阿旦”的历史，据传始于明永乐年间，以后世代相传，就是请不到戏班，也要聘来卖唱的替代，此

俗到1950年才废除。

金山九月半斗戏　南靖县金山乡每年九月半都演戏酬神。先由各界人士共同推出会首、会副和经理，负责请戏搭棚，安排演出事宜。到农历九月十一日，乡里便搭起四个彩棚。头棚首席供龙岩水客用，二棚供福户用，三棚供商家用，四棚供山民用。当天中午，四棚戏班化妆停当，举行"抢头香"仪式，先由会首、会副组织一批人手执火把在人群中开出一条路，各班选一名赛跑能手，手捧戏神，待起跑信号发出，即从戏棚上跃下，冲向神庙，先到达者，得"头香"，赏八卦一个。明灯一盏，悬于戏棚中，以示吉祥、荣誉。当抢头香信号发出，四个戏棚鼓乐齐鸣，以得头香的戏班先开台出戏。接着，每天上午九时开鼓演戏，除吃饭稍事停顿外，七个昼夜不得间断，所演剧目不得重复，以示阵容整齐，演技精湛。斗戏的结果，常有个别棚下没有观众，没观众看的戏班，演员必须在台上伏案而卧，表示败阵。最后一夜都选演气氛较热烈的剧目，以满足观众的欣赏需要，也表示斗戏是善始善终的，故民间流传有"金山埠，拼尾冥（夜）"的俗谚。闽西南、广东潮汕地区的戏班，每以在金山埠斗戏得胜为荣。这种斗戏活动持续到1952年。

三班斗　二十世纪二十年代，平和县旧县城九峰镇，每逢元宵节或阴历六月二十四日田相公生日，群众就在东门外接官亭结彩楼，并邀请三个不同剧种戏班赛戏，俗称"三班斗"。彩楼系用竹木扎成，形似层塔楼宇，高三十三点三米，每层以不同戏文、多种颜色的人物彩扎装饰，形象逼真动人，彩楼上还配以五彩灯光。入夜，火树银花，赏心悦目，观者如堵。历来赴彩楼参加"三班斗"的戏班有四平戏的鸿儒班、新福班、老永丰；外江戏的老三多、老福顺、荣天彩、新天彩；潮剧的双福顺、一枝香；还有当时广西省长兼督军陆荣廷办的广西班顺天乐也曾参加赛戏。"三班斗"之俗延至民国十五年（1926）告终。

闽剧演出习俗

儒林班演戏　明末到清中叶，福州儒林班没有班名，只是挂在戏台柱上的红灯笼和桌裙眉额上书"儒林"二字。至清咸丰、同治年间，不做庙戏，只应富贵人家做生日（寿诞）或喜庆，前往其家中演唱，不收戏资，但东家需用肩舆接送，路途很近也不能免。演员全是童子，两人合乘一轿；乐队为成年人，人各一轿。当时儒林艺人，不穿靴，不打脸谱，只穿长衫，戴小帽，不跳"加官"，因人数少，把《八仙庆贺》改为《福禄寿喜四仙祝贺》。剧终，东家赠礼品，如银牌、手帕、折扇、雨伞、糕饼等。光绪初年，居住在水部的退老侍郎林春丞，罗致一批秀丽子弟学戏，名为梁父吟，至此儒林班始有班名，应邀演唱，不收礼物而改为领赏。

五神诞　闽剧多演"神诞"戏，且有特定的行当主其事。三月为"五猖诞"，由武行负

责布置。四月为“财神诞”，由三花脸和二花脸共同筹备。六月“老郎诞”，由旦脚担任，化妆下厨煮菜。八月三日为“加官诞”，以生脚为主，负责祭祀。八月二十三为“元帅诞”，特别隆重，由班主主办。

两头红　福清江阴乡正月二十九日和闽清五都的十月神诞，都有演出“两头红”的习俗，即由日出开锣至次晨日出停歇。戏资从优，一般要比平常多一倍，如果阴天没有太阳，则从辰时开始连续演出二十四小时，也算“两头红”。

谢年与开堂　农历年终及新年正月，戏班有谢年、封印、封箱、封柜、封斗，以及开堂、开卯、开笔、开斗等习俗，且有一定仪式。年终，戏班即把所有的戏箱，均用大红纸写上“封箱大吉”、“海不扬波”、“八面威风”、“平安如意”等吉利字句封之，分排两旁，每箱里均放进瓜子、花生、红枣、乌枣、桂圆等吉利小食品。箱面用“元宝箱”压着。然后，班主将全年储积的“加官赏钱”和“公堂赏”，加上补贴若干，大宴谢年，痛饮一番。迨至新年正月初三(或初四)，举行开堂。第一出戏为《大常春》。

江湖班的“封箱”与“开堂”，都比其他班社略早，农历十二月二十三日就封箱，新年正月初一就开堂。这是因为江湖班多在农村演出，禁忌碰“牛”，到了初四，农民就牵牛犁田，为了开个好彩头，他们就赶前一天开堂。

三下抢吃派饭　辛亥革命以后，闽剧班社之间，艺人之间竞争激烈。一些年老艺人，在一、二等班站不住脚，趁演戏旺季(阴历正月至三月)拼凑服装乐器，到山区农村演出，谋取微薄戏资。每隔三五天，就换一个班名，一天每人只分到三五角至一元，被观众称为“三下抢”戏班。到了戏剧淡季，他们无可奈何，只好事先派人到前站乡村，用红纸写上：“某某班路过此地，特在贵乡演唱一乐”。贴在该乡的祠堂或神庙的墙壁上，乡里当事人见纸条就鸣锣通知各家“派饭”，一般都不再给戏资。

对台和截台　对台时，后建立的班社要先到老班社的元帅神龛前烧香，老班社则馈送礼饼。演出开始由东家集中乡里大锣十多面敲打助威，坐观好戏。双方戏班都用三寸“梅花钉”将桌裙钉死，化妆室严加封闭，不让对方窥看。演出中，彼此常以“截戏”制服对方。如甲方演关公戏很拿手，乙方就演《走麦城》，关公死了，迫使甲方关公戏演不成。另外一种办法是不让“翻上”。如乙方演明朝的戏，甲方就演“崇祯上煤山”，乙方就不能演明朝以前的戏。如果演了宋朝的戏，观众就喝倒彩，向戏台贴“白字诗”，乙方就算“输”了。

躲债戏　中华人民共和国成立前每年除夕，福州市区除专业戏园照常演戏外，所有庙宇、会馆皆停锣煞鼓，唯独坞尾尚书庙(今后洲万寿小学)戏台锣鼓喧天，台下挤满了观众，说是看戏，实来躲债。原来自农历十二月二十四“祭灶”日起，老板、管帐先生每夜手提灯笼，肩挂布袋，内存帐簿算盘，到债户家索债，直至除夕不止，民谚所谓“廿九好推，三十难挨”，即指此而言。为此，一些“慈善家”遂出面捐款，聘请闽剧戏班在尚书庙演戏，通宵达旦，以供债户藏身，如果债主进庙找债户，就会被观众轰出，还要挨众口臭骂。人称“躲

债戏”。这一习俗直到1949年福州解放，穷人翻身，生活改善，才告结束。

高甲戏演出习俗

大午夜、小午夜、倒吊午 每日演出两场的叫“大午夜”；在夜半以后上演的叫“小午夜”；在上午或正常日场以前上演的叫“倒吊午”。

落孤科 演员拇指与食指合拢，形成一个小圆圈，再将两手圆圈拼合为一，然后两手上下分开，结合身段、眼法指向一个方向，把手指构成的圆圈轻巧地放开，嫣然一笑，转过身来，称为孤科。落孤科系指戏班指定旦脚向雇戏的主人答谢盛意款待的一种礼节。在二十世纪三十年代初非常盛行。但雇戏的主人不一定坐在戏棚下接纳谢意，后来衍变为向戏迷落孤科，造成戏迷与戏迷之间争风吃醋的恶习。孤科亦带有“送秋波”的成份，同时台下观众也产生“接科”、“砸科”的庸俗举动，有时酿成拳斗。

鸳鸯棚与连环棚 把一个舞台分隔成两部分，由两个戏班同时演出同一个剧目，叫鸳鸯棚。把一个一字形的舞台隔成三个台，由三个戏班同时演出同一个剧目，叫连环棚。二十世纪五十年代初，为选拔优秀演员，泉州曾出现鸳鸯棚这种形式。

闽西汉剧演出习俗

演出形式 正常演出一般于下午四点钟左右开锣，演一两个折戏，然后吃晚饭，饭后续演至午夜。迎神正日，则从早上抬出菩萨开锣演出，不得停顿，轮流吃饭，息人不息戏。

首演成规 戏班每到一地首场演出，在演正本戏之前须由一演员先扮唐明皇上场，念“风调雨顺，国泰民安”等四句，配以锣鼓、号头，而后下场。继之，在吹牌和小锣声中演出《六国封相》或《天官赐福》，或《跳八仙》，由雇主择其一。接着，一生一旦上场，先拜天地，后拜祖先，生旦对拜，配以吹牌，称之为“跳团圆”。旧时，戏班在南靖一带演出，雇主要求加演“送子”。循例完成上述表演之后才演正本戏。首场正本戏一般点演《打金枝》。因为此类剧目行当齐全，团圆结局，首演此剧以图吉利。

圈点剧目 演出剧目由雇主按“戏折子”圈点而定。一般圈点在上午演出的多是“好事戏”，如《姜太公钓鱼》、《郭子仪拜寿》。下午演的多是“长联戏”，如《大闹开封府》、《春秋配》、《红书宝剑》。晚上演的“正戏”多以折戏为主，头联演《天水关》、《取东川》、《太平桥》等比较热闹的武打戏；二联演出《击鼓骂曹》、《左慈进柑》等老生唱功戏；三联（或二

联）演《何文秀》、《蔡伯喈认妻》、《对绣鞋》等生旦做功戏。午夜过后多演《洛阳失印》、《审六曲》、《闹酒楼》、《凤阳关》等笑科的丑戏。民国之后，晚上渐兴“长联戏”。

对台　两个以上戏班同时被雇聘，先被请者为“正台”，其余为“副台”。开演时须先由“正台”击三声小锣，暗示“副台”准备开演，待“副台”回击三声小锣，方能正式开演，若潮剧与汉剧对台，则潮剧谦让汉剧为正，若汉剧与木偶戏对台，则汉剧尊让木偶戏为正。

出煞　戏班如被请去为新庙、新祠堂、新戏台、新屋落成演出，在开演前须先“祭台出煞”。雇主办好三牲酒礼，摆好香案神台，由武净艺人扮钟馗，其余艺人脸上或掌心用红朱水写成竖“风”倒“水”字样，在乱锣乱鼓声中随着钟馗绕台一周；继之钟馗杀鸡、画符、念咒、舞剑、撒盐以示驱鬼祭煞。此时雇主和观众怕冲撞神煞都不敢围观，须待祭煞结束方敢进场看戏。

跳加官　一般只跳“男加官”，如遇女性雇主亦有跳“女加官”。此类表演如同《六国封相》、《跳八仙》、《团圆》、《送子》皆是向雇主和观众祝福之意。

拜台　演出期满，演完最后一场的最后一个剧目，须由生、旦出场演《团圆》，向观众拜台答谢。

北路戏演出习俗

三出联　即在《三国》、《水浒》、《隋唐》等剧目中选三出折子戏演出，每出演一个多小时，俗称“三出联”。头出为唱工戏，如《骂殿》；二出为武打戏，如《取益州》等；三出则为生、旦戏，如《李桂枝递状》、《杀狗劝妻》等。在“三出联”基础上，如再加演一折即成“四出联”，多演出半文武的剧目。这种形式，多在日场演出，夜场则不演，演出时须唱〔平板二万〕之类曲调的正宗戏作为压轴。

行会戏　由商行或会馆组织的演出，每行出一票，亦有多至十票的，一票演一天，演出时四方看客云集，目的在促进地方贸易交流。

门头戏　又称“爬门头”，情况有二：一种系因戏班处境艰难，每天须换地演出的过路戏；一种系被远方聘演的过境戏。前者每临一村但求吃饭，没有酬金，地方仅付灯油一斤，离村时相送一元了事；后者须预先放帖告知过往日期，戏金亦凭相送，村庄不得推辞，若推辞而得罪戏班，以后各班相戒勿往，故地方均未敢得罪，大都应付了事。

会亲戏　即某村新戏学成之后，须到附近同宗或亲戚之村演出，以示亲密友好之意。演前须放帖预告，村人均以糖、酒相待，不论戏金、红包任凭相送。

穿衣戏　亦称开门戏。古田、屏南戏班习俗，每逢村戏学成后，须先给本村人开锣试演，不收戏金，但须供给点心。

芗剧演出习俗

三出头　指《排三仙》(即《蟠桃会》)、《跳加官》(包括《女加官》)、《送麟儿》三出戏。在闽南一些地方，于农历七月初四日和七月二十三日，有专演“三出头”答谢神佛的习俗。届时经常有十多个戏班同在庙前环搭戏台，户主们都群集庙前与班主议价上演，多者二元，少者五角；每天演出多至三百多场次。

新娘戏　又名女事戏，必须日夜演，伙食归主人负责。扮演状元的艺人，于第二天还要往探新娘房，新婚夫妇须赏给红包(礼钱)。

洗台　戏班在新落成的戏台或庙堂演出，必先洗台，以祈日后演出安全、吉祥如意。洗台仪式：台上置一烧旺木炭的小烘炉、白雄鸡一只、盐拌米一碗、菜刀一把、冥纸、黄连纸和香烛等物。乐员口含一寸长稻草一节。艺人装扮钟馗，在〔急急风〕锣鼓声中，跃上新台，将烘炉踢下台，挥起宝剑舞蹈，撒盐米，烧冥纸，点香烛，将黄连纸钱悬挂四周台柱。最后斩断鸡头，带鸡身冲下台，连跑带舞至庙堂(如只为新台洗台，则不跑下台)，以鸡血涂抹门柱，然后回台。

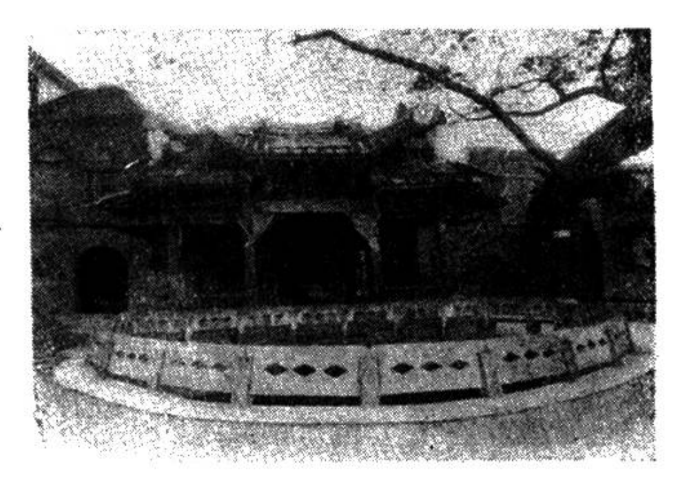
对台斗戏　艺人们最不愿对台斗戏，一是经常为斗戏而大打出手，身受重伤，互记仇恨；一是斗戏要从中午开演至翌日早上日高三丈才能“歇鼓”，艺人们疲惫不堪。为此，他们互订“对台”的公约：(1)叫鼓。双方演出准备就绪，才能“叫鼓”，即打鼓佬敲几声板鼓，如对方响应，就可打起闹台，否则须等候。(2)叫吹。“吹”即唢呐，戏班在停演前几分钟内，吹数声唢呐告知对方，候响应后同时演《拜谢天》结束演出。谁不执行要向对方赔礼纠正。如不执行者，在下次对台时，便约其他戏班群起攻之。大家用“车轮战”法演出，搞得他人困马乏，直至承认错误为止。

文 物 古 迹



大腔戏抄本《白兔记》 1981年在调查剧种历史时，于永安市青水乡丰田村发现。抄本为土制账簿式毛边纸，共五十四页。页长二十七厘米。每面直书十四行，每行二十二字不等，用行楷体毛笔字抄写。全本二十二出，每出标有“出名”。字里行间标有插科打诨、唱词翻高、滑音、道白等符号。全本封页左上方书“白兔记全本”字样。封页背面右上方书“白兔记全本桥套出数用具”，右下方书“顺治甲申年正月”，封页背后自左到右书演出场次先后，出场脚色及当时脚色的扮演者。全本背后书“〔红绣鞋〕完，终矣”。抄本现由永安市青水乡丰田村大腔戏艺人熊德钦收藏。丰田村业余剧团据古抄本尚能演出。

闽侯尚干元帅庙 坐落于闽侯县尚干镇后厝村里浦墘，面对小浦。始建于清康熙二年(1663)。庙长八点五米，宽六米。分凉亭、神殿两部分，各占总面积一半。凉亭临浦部分，围以栏杆式固定靠背长椅。神殿前有六扇屏门，神殿中供奉田公元帅等八尊塑像，龛前张挂“玉封探花府”黄帐一幅及题“鼓吹休明”，署款“癸亥年仲秋吉旦”的横匾一块。田公元帅为软身塑像，高六十厘米，内藏一小木盒，盒中藏早谷一小把，五色线一小束，符咒一张，书有“大清康熙二年塑，八月廿三日开眼，供奉香火”字样。

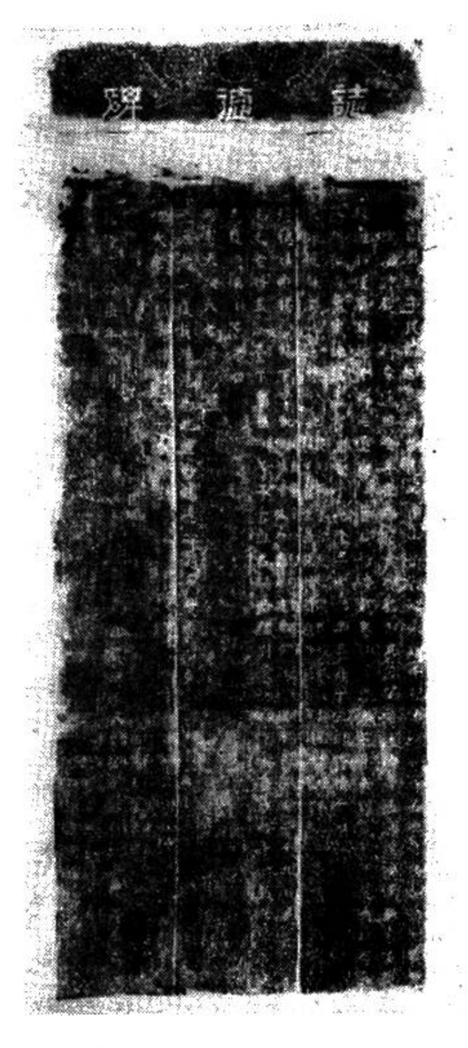


闽侯大湖郎官庙 位于闽侯县大湖乡郎官村。庙供杨七郎，香火极盛。庙由大殿、戏台、中亭三部分组成。大殿建于清雍

正十三年(1735)。中亭、戏台约后七十年建。旧戏台已毁,台基犹在,约六米见方,有一对方石楹联书:"当场皆伦理之中,何论是真是假;此地有神明在上,自然可劝可惩"。戏房灰壁上墨迹戏榜甚多,但脱落难辨,仅存"宣统二年二月十九日闽班庆天然到此"几字隐约可窥,庙前墙上两幅中圆外方的勇士骑狮骑象彩图,亦已模糊。

闽侯东台元帅庙　　详名"玉封三十三天水陆都部堂庙",俗称"元帅庙"。位于闽侯县青口乡东台村后厝。建庙年代未详。庙结构精美,香火旺盛,是闽侯县元帅庙之冠。庙内供奉一尊田公元帅泥塑坐像,像高四十厘米,像前陈列有浮雕"都部堂"三字的青石古香炉及十几个土瓷香炉。庙坐西北朝东南,宽约五十一米,长七十八米。前墙大门顶镶有高四点五米,宽零点七米青石碑一块,上刻有"玉封元帅府"五字。庙内分戏台、中亭、钟鼓楼、正殿四部分。

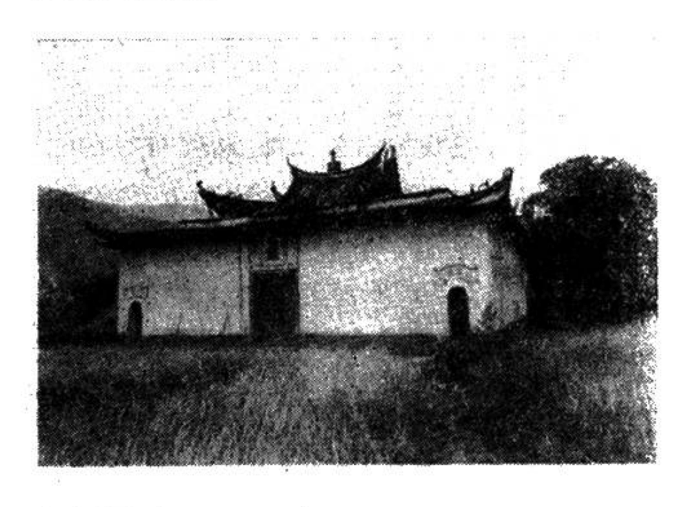
莆田瑞云祖庙志德碑　　位于莆田县城北门外头亭,祀戏神田公元帅。庙前有戏台一座。过去,莆仙戏新班开台,循例须到这个戏台献演,祈求田公元帅保佑吉祥利市。庙的东辕门壁上,嵌有一块清乾隆二十七年(1762)的木刻志德碑。该碑作拱门形,高一百五十五厘米,宽六十八厘米,额上雕双龙,上书"志德碑"三字。碑文分十五行,满行三十五字,楷书,保存完整无损。此碑是当时戏班班主为感谢官府德政联名而立的。碑文全文为:梨园戏班子民双珠、云翘等,为鸿恩峙同山岳,勒碑永颂千秋事:缘珠等各班,自备戏船一只,便于撑渡,贮戏箱行李。通班全年在船食宿,以船为家。因所雇溪船,每过海坛,雇运饷夫,多有撑避。押运员因恐于稽延,遂勒珠等戏船接载,致珠等演毕夜半而回,觅船不见,通班食宿无门,在岸露处,惨莫尽言。珠等于乾隆二十六年三月二十三日,将情签叩署水师提督游宪。蒙批:"雇运兵米,自应雇民船;谋食戏船,奚堪勒载,致累营生。若果情实,赴海坛镇呈请饬禁可也。"四月初三日匍叩海坛总镇杨辕下。蒙批:"据呈业另批饬,不许乘溪船躲避,混雇戏船,以误营生。但戏船应分别一处,方无错误。"二十九日具呈县主太老爷王台下,恳照珠等承管班名赠给据别。蒙批准给示饬禁,每班给示一张在船为据,免致贻误。珠等深仰提海两宪大人太老爷,暨县主大老爷复载鸿恩,为此



谨勒志德碑,朝夕焚香,叩祝三位大老爷福寿绵绵,奕世金紫。谨颂。乾隆二十七年二月日鸣盛、敲金、翔鸾、书仓、碧兰、八阳、泮水、揖瑞、双珠、锦树、瀛珠、锦和、瑞金、玉珠、壶

兰、珍玉、锦林、金兰、克聚、云翘、荣招、树梨、武亭、胜凤、集锦、庆顺、凤仪、集瑞、兴隆、八艳、雪阳、沐芳同叩。此碑现保存于莆田县文化馆内。

东山昆笛 观音竹制成，茶褐色，长六十五厘米，直径二点三厘米，九孔，头尾均用白色骨料镶封。下段镌有“真周兰所”四字。共二根，型制相同。1980年，东山县在文物普查中发现。按：周兰所乃清乾隆间苏州著名乐器店，以精制笛、笙享名。此笛系清道光三十年(1850)东山昆曲第一代传人林亚高从广东碣石带回。早先，归东山昆曲馆乐师林春亭使用。1925年，传至洞天和昆曲馆笛师陈石(陈蕴玉)，现存东山县城关昆曲文艺队主持人黄匡国处。



闽侯井下元帅庙 位于闽侯县白沙阜宿乡井下村。建于清道光三年(1823)，同治十一年(1872)重修。庙坐西北，向东南，宽十五米，长二十五米，木构瓦屋面，四周土墙，庙内供田公元帅，庙前正门顶上镶有浮雕“玉封探花府”。建筑由戏台、中亭、钟鼓楼、正殿四部分组成。中亭悬挂“果豪有应”小牌匾一块，署款“同治十一年中秋吉”及“十五都弟子程本立领男□香叩”等字样。正殿右侧白粉墙上，尚有墨笔书写“光绪丙午年乐游园戏资一万九千八百二十文。庆春园戏资一万四千八百文”的记载。左戏房白粉墙上墨书写的“光绪二十六年八月二十三日，尚干乡三连福四下响班演出《天水关》、《失街亭》、《破洪州》”及“光绪二十七年九月初六日新兰亭班演出头本《征宛城》、二本《双龙山》、三本《五显灵》、四本《三争凤》”等题记。粉墙虽已剥落，但字迹犹可辨认。

梨园戏抄本《朱文走鬼》 长二十四厘米，宽二十二厘米，毛边纸青蓝条格线装帐簿本。四周涂有桐油。全书一册，共五十页。每页右上方标明页数，每面十五行，每行约十七、八字。毛笔正楷书写，曲词用硃笔点撩拍(板眼)。首页第一行写有“道光二十八年(戊申)六月初六日吉旦”字样，并盖有正方形“荣发陈记”钤印。1953年梨园戏老艺人许书美从民间购得，后经林任生校正。现存福建省梨园戏实验剧团艺术档案室。此本除保存《宿店》、《试茶·续认真容》、《走鬼》三个完整的场口外，尚有《相认》一场的场目和一句唱词，其他场次已佚。抄本中还辑有上路内棚头剧目《朱寿昌》、《尹弘义》、《苏秦》、《程鹏举》、《苏英》。另有一出单折戏《宝界寺尼姑》。

莆田东庄太平宫戏神壁画 莆田东庄乡莆头村海滩前有一座太平宫，建于清咸丰年间，祀田公元帅和太师爷二神。宫中壁画系民国十四年(1925)大象村画匠阿娇所画。一边是太师爷志，一边是田公元帅志，各二十四幅。田公元帅志是按古剧《愿》的故事谱画

的，其基本情节是：三太子喜爱演戏，不守天宫清规，玉帝下旨命其下界往田府投胎。出世后，取名智彪。智彪智勇双全，文武全才，年未弱冠即战败蛮龙王，收伏白犬精。大比之年，赴考途中，又降服了风火童。进京之后，化为医士，为国太治病，龙颜大悦，钦赐探花。智彪入朝见驾时，饮下钦赐御酒，醉倒金阶。公主见探花玉山倾倒，戏以彩笔画其颜容。探花醒来后，拿起镜子照见自己面孔，已是面目全非。由



于颜容改变，不能恢复原貌，三太子再也不能回到天庭去了，只能在下界修成正果为神，管辖梨园子弟及娱乐诸业。

闽北四平戏古抄本　1982年在屏南县熙岭乡龙潭村四平戏老艺人陈官企家发现。



共三十册。开本长短大小不一，形同帐簿。全部用毛边纸、黑墨水抄写。无封面，书脊处用纸捻作线装订。大部分本子首尾脱落，其中除《全十义》系全本外，其他二十九册均系演员的脚色"已本"(又称"单爿底")。内抄《赶白兔》(《刘知远白兔记》)、《奇逢夺伞》(《拜月记》)、《白鹦哥》、《施三德》、《琥珀岭》(《崔君瑞江天暮雪》)、《王十朋》、《吕蒙正》、《中三元》、《马陵道》、《白罗衫》、《反五关》、《黄金印》、《招贤馆》、《天子图》、《梁灏》等七十多个剧目。只有两本注明抄写时间，一本是清同治四年(1865)的《李彦贵》，一本是清光绪十年(1884)的《龙虎会》、《天子图》、《商辂》等合订本。已由福建省博物馆裱褙装订，现藏福建省戏曲研究所资料室。

梨园戏《荔枝记》刻本　全一册，清光绪十年(1884)刻本。长十七点五厘米，宽十一厘米，油光纸线装，共八十三页，每面十行，每行十六字。唱词用粗字楷书阳刻，道白用小字楷书(一格书双行)。脚色名用阴刻。每出均有场目，从"送兄饯行"至"合家团圆"止，共五十一出。唱词、道白多用闽南方言。书中第一、第二十、第二十三、第三十、第四十二、第五十五、第六十八等页上方约三分之一处均有插图，共七幅，它们分别是"送兄饯行"、"伯卿游街"、"伯卿磨镜"、"代捧盆水"、"益春留伞"、"私会佳期"、"鞫审奸情"。该书系晋江县大梨园实验剧团许书纪1952年从民间收购，有两本，一本送华东戏曲研究院，一本存福建省梨园戏实验剧团。

闽南四平戏牙笏　原为南靖县荣华班所存。现为龙山外学底吴成火收藏。荣华班建立于清光绪十三年(1887)。据传，此牙笏是荣华班到朝廷演出时，为朝廷官员所赠。牙笏大小各一支，表面光滑，呈淡黄色。形状上窄下宽，略有弯曲。小的一支长三十三点三厘米；大的一支长四十厘米。两支宽都不到七厘米，厚零点六厘米。牙笏的外面均漆写“荣华班”三字。大的一支在牙笏内面漆写二十四个剧目名：状元游街、金花捷报、五代荣封、解甲封王、拜寿团圆、太白醉酒、金精戏仪、月台掷钗、绿袍拜相、贵妃醉酒、东坡游船、活捉三郎、骑驴探亲、张三认妻、□□连□、金明鲁船、韩朋讲道、断机教子、三元荣归、陈琳救主、百花赠剑、点将斩巴、□□分别、闹上□□。

尤溪凤山夫人宫戏文壁画　凤山夫人宫位于尤溪县城西乡，距离县城四十公里。此宫坐北朝南，面积达八百四十平方米。宫内分上下殿，系单层土木结构。下殿有一条成“凹”型的走廊，大门处设有戏台。走廊内墙上绘有二十一幅戏曲故事彩色壁画，现存十九幅，两幅残缺。画的版面因墙壁的空间大小而分为横幅版和竖幅版。横幅版高为一点四米。宽度分为两种：一种宽为二点三一米；另一种宽为二米。竖幅版宽为一点五米，高为一点七米。画作于清光绪戊子年至己丑年间(1888—1889)。画面还附有当地文人据画意题的诗句。至今画面及题字清楚的壁画有：

《彩楼记》中翠屏在彩楼上抛绣球的场面。诗云：

吕生品格迴寻常，出处何护□低量。

好奇□鞭能识主，管数衣锦坐金堂。



《舜帝耕田》中舜在耕田，尧带官员寻访舜的场面。

《清官册》寇准夜审潘仁美的场面。诗云：

必显机谋实迥常，奉君裁印太师堂。

潘公虽有重兵拥，终脱大权一日亡。

《太白和番》杨国忠磨墨，高力士脱靴的场面。诗云：

前言立试发狂歌，倚马空谈感慨多。

刻召回书登金殿，顿令增价重山河。

只靴勅命权官脱，一砚声呼□吏磨。

落笔词严惊满座，番邦□首息干戈。

《圯桥进履》中张良为蔡石公拾履的场面。诗云：

老翁扶杖坐□□，□□□□□下方。

自顾离□□□□，□□□履有张良。

羡君海量宽如许，赐□□□□可彰。

从此且看兴汉室，□□□业佐明王。

《沉香救母》沉香与二郎神杨戬对打的场面。诗云：

逞枪策马下疆场，救母□□□可当。

骨肉报仇情不已，舅□战斗憾难忘。

任他怪阵千兽出，只我用□□□伤。

待看黑云洞里破，丁□□得会亲娘。

《水漫金山》法海与白蛇水斗的场面。诗云：

汉云轶事最稀奇，误托丝罗□白蛇。

幸遇禅师完妙果，顿教□士脱危机。

金山水任千重涌，法□□□□刻移。

待到贵胎生应世，□□□内锁蛾眉。

《苦肉计》黄盖挨打的场面。诗云：

周郎怒气日冲冲，欲破曹营□计工。

巧把功臣施□法，显将□肉震雄风。

满营将士都寒胆，举国军兵尽失容。

独有卧龙瞒不得，持樽笑饮乐融融。

《博望烧屯》诸葛亮用计大败曹魏大将夏侯惇的场面。诗云：

浩气常存心扶汉，奇谋初展破曹公。

《硃砂痣》李旦登基后，战胜武三思的场面。诗云：

马周扶主欲兴唐，百万□□入汉阳。

大将出征擒两武，谋臣□策破三王。

火牌令发军全踊，水镜□□□叠良。

十八年前劳国事，蒙□□顾复邦疆。

笙盘架　南剑戏清唱时排列于庭院中的乐器陈列架。制作于清末。由笙架、小琴架和锣架三者组成。笙架高五十厘米，宽二十九厘米，厚十九厘米，锡制。底座上部雕有莲花瓣，以托笙管，两边插有曲笛和梆笛各二。底座前部雕有“毛国金打铁件件皆通”的民间故事，做工精细。笙架叠在小琴架上，以便分开捆扎。小琴架高八十厘米，宽六十二厘米，厚二十五厘米。木质骨架，用布绘饰图案，中书“南剑艺曲”四大字。架上可以摆挂胡琴、三弦等乐器。锣架系由黄杨木制成，呈马蹄形。高一百三十三厘米，宽六十二厘米，厚七厘米，中心悬挂直径三十五厘米的大锣。圆边精雕松竹梅穿花图案，上结红彩绸。演出时，锣架与笙架相对而立，既可用于演奏，又起到美化舞台的效果。现存于南平市南剑戏戏班。

报 刊 专 著

锦城鸿爪　一册，梦禅室主人辑，民国七年(1918)福州铅印版，分芙蓉草小传、秋江独秀题画诗、花城梦语三部分。系民国六年京剧演员赵同山（艺名芙蓉草）应福州上天仙戏班的邀请，来闽演出，福州文人为之吟诗作画的辑录(见下左图)。



錦城鴻爪

芙蓉草小傳　夢禪室主人

趙九齡字同山一字桐孫又字[illegible]號醉秋北京武清人幼

瀟睿特聰慧目有所觸心便了了以貧故十歲隨其兄[illegible]

習戲為梆子青衫十一登臺綠丹桂茶園人初未之奇也嗣

與同班花旦粉菊仙翩翩粉菊仙不辭而去是日排演翠屏

山園主人大恐央其出而繼續及上場大為座客所讚賞遂

改從花衫而芙蓉草以名時戲劇新聞社舉行菊選蓉即以

穿色藝三絕得列前茅其社贈以學士銜赴保定後聲名更

綠留別之日士商爭相煩請嘱至十嫡之多其為北方顧曲



闽剧月刊　民国二十六年(1937)六月十日创刊，不定期，福州市闽剧改良会创办。辟有：“闽剧的改良和审查”、“剧目推荐”、“梨园琐话”、“艺员小传”等栏目。每期约六万字，插页刊有当时名演员剧照三十六帧。特约撰稿人有郁达夫、沈祖牟、陈学英、陈启肃、杨湘衍等，皆为当时省内外文学界、戏剧界知名人士。民国二十七年初停刊，仅出三期(见上右图)。

闽剧表演艺术　1956年，福州市闽剧艺术训练班集中闽剧艺人陈春轩、关月亭、萧梦尘、潘逸铮、黄宝钦、陈杏芳、蒋小红、关寿如、朱丽泉等，研究闽剧表演教学，由林春如执笔，将研究结果编写成《闽剧基本功教材》初稿。1979年，福建省艺术学校福州市闽剧班在此基础上，经闽剧老艺人李小白、刘小琴、黄宝钦、潘逸铮等教师重新整理，按行当分科编写了生、旦、丑等男女身段基本功和程式组合，其中包括了步法、水袖、须功、扇功等，定名为《闽剧表演艺术》，由福州市文化局出版。

闽剧音乐　福建省文化局音乐工作组编，福建人出民出版社版(1955年第一版，1957年第二版)，全书共二百七十二页。叙述闽剧音乐的形成、沿革和发展的情况，介绍了闽剧音乐的风格特点及乐器运用等；整理记录了闽剧音乐的“江湖”、“飏歌”、“逗腔”、“小调”、“板歌”、“介头”、“哗牌”、“琴串”等唱腔及伴奏曲谱二百九十八首，其中记录了闽剧艺人郑奕奏、郑英勋、杨森官、杨粒俤、林家辉、薛绍棠、郑芍芍、王华桢、许鹏翔等各种流派的唱腔和器乐曲。

福建戏曲传统剧目清单　1957年12月，福建省文化局剧目工作室编印。总汇了闽剧、梨园戏、莆仙戏、高甲戏、芗剧、三角戏、打城戏、采茶戏、南词戏、北路戏、京剧、越剧、闽西汉剧、赣剧、湘剧、潮剧以及木偶戏等十八个剧种的小(折)戏、本戏和连台本戏共计一万零一百七十一个剧本名称目录，并列有剧目名称、别名、有无存本等项，按剧目名称第一个字笔画排列。

福建戏曲传统剧目选集　共三十二集，三十二开本，1958年至1959年，由福建省文化局剧目工作室编辑出版十集，其中莆仙戏五集、闽剧一集、高甲戏一集、芗剧一集、梨园戏一集、闽西木偶一集。1960年后，又由福建省戏曲研究所与福州市文化局、闽侯专署文化局、龙岩专署文化局、龙溪专署文化局、福建省梨园戏实验剧团等，联合编辑出版二十二集。其中闽剧八集、高甲戏二集、芗剧三集、梨园戏二集、闽西木偶一集、词明戏一集、闽西汉剧三集、布袋戏一集、潮剧一集。所收剧目多系民间收藏的老艺人抄本、口述本，或演出脚本，均未经整理。

福建戏曲传统剧目索引　1958年至1960年由福建省文化局剧目工作室陆续编印。共五辑，收闽剧、梨园戏、莆仙戏、高甲戏、芗剧、南词戏、闽西木偶戏等剧种剧目两千多个，每个剧目列有人物、场目、故事梗概、附注等内容。

闽剧唱本　闽剧唱词汇编，共三本。第一本刘如编。1958年2月福建人民出版社出版。封面是李铭玉与郭西珠演出《钗头凤》中“赠钗”一折的彩色剧照。收有《钗头凤》、《荔枝换绛桃》、《碧玉簪》、《刘胡兰》、《春香传》、《罗汉钱》等十八个剧目的主要唱段。并附有逗腔、江湖、洋歌、小调等声腔的常用曲谱二十八首。

第二本段思楷编，1958年6月福建人民出版社出版。封面是叶巧云与李钦杰演出《灵芝草》的彩色剧照。收有《双玉蝉》、《灵芝草》、《桃花扇》、《西厢记》、《拜月亭》、《香妃》、《陈三五娘》等十三个剧目的主要唱段。附有常用曲谱二十八首，与第一本基本相同。

第三本左右明等编，1963年4月福建人民出版社出版，封面是李铭玉与郭西珠演出《六离门》“训子”一折的彩色剧照。收有《夫人城》、《六离门》、《梅玉配》等十个剧目的主要唱段，附有曲谱三十一首，其中二十八首与第一本同。

1965年8月福建人民出版社还出版了《新编闽剧唱本》(第一集)，封面是福建省闽剧实验剧团演出《芦荡火种》剧照，收有福建省闽剧实验剧团上演的现代戏《南海长城》、《芦

荡火种》、《丰收之后》、《杜鹃山》及朝鲜故事剧《春香传》等五个剧目的主要唱段，并附有简谱。

福建戏剧　1960年1月创刊，原为月刊，由中国戏剧家协会福建分会《福建戏剧》编委会编，陈虹兼任主编，虞孝龙任副主编。福建人民出版社出版。同年10月停刊，共出十期。1981年复刊，改为双月刊，由福建省戏曲研究所主办，柯子铭任主编，杨葭菼、袁荣生任副主编。刊物立足本省，面向全国，设"自由论坛"、"艺术研究"、"木偶世界"、"港台剧影"、"海外交流"、"借鉴与欣赏"等栏目。

南词音乐　南词戏老艺人邱德民传谱，叶友璜、熊正林记录整理。1961年12月由中国音乐家协会福建分会筹委会、福建省南平市艺术学校联合编印。1981年11月建阳地区南词研究会再次翻印。三十二开本，共一百六十六页。分南词戏介绍、乐器、曲牌和唱腔三部分。共录器乐曲牌十四支，大吹曲牌十三支，新曲牌四支。唱腔曲调大调二十五首，小调二十三首。

福建戏曲历史资料　共十六集，1962年福建省戏曲研究所戏曲历史研究室编，内容包括省志、府志、县志、庙记、族谱、家谱、戏曲著作、诗文笔记、碑文楹联、信札遗稿，以及旧报刊中有关福建戏曲历史源流与发展、戏曲评论文章以及戏曲作家作品、音乐、表演、服装、道具、舞台演出等共六百二十多条。前十集在1964年完成，后六集在1980年以后编成。

莆仙戏传统科介　黄文狄著述，谢秋雁、朱蟾痴、陈宗杰整理记录，黄愧群、黄觉予绘图，1962年福建人民出版社出版。全书约十八万字，附图八百一十三帧。扉页有1961年8月7日梅兰芳给黄文狄的信及题辞。书中分"凡例"、"旦脚之部"、"生脚之部"、"净末丑脚之部"等部分。书后附有谢秋雁《莆仙戏小史》，黄文狄《剧艺生活五十年》和《论莆仙戏唱腔》等文。

闽剧历史资料汇编　1962至1964年，福州闽剧院编印。前后分三期出版，共五册。收有资料条目一百六十九条，约三十五万三千字。内容包括闽剧历史源流、班社组织、传统及新编剧目、表演艺术、舞台美术设计、服装道具、音乐曲调、传闻轶事、艺苑习俗、艺人生活、演出场所、班社分布、编剧导演、著名艺人等。参加口述和撰稿的有严天铎、杨湘衍、郑丽生、唐崇煊、施家武、张秋蕃、黄珊惠、陈秋如、杨森端、林家辉、黄细俤等。此外，还收有在中华人民共和国建立前书刊报纸上发表的有关闽剧的一些资料。

莆仙戏传统舞台美术　1963年由黄文狄主编，陈宗杰采访，吴少民绘图，谢秋雁编写。分"舞台与舞台造型艺术"、"戏衣"、"戏帽"、"武器"、"砌末"、"化妆"、"四箱与四机交场"七个部分。约二万四千字，墨笔楷书；图五百六十四幅，工笔彩绘。对各种戏衣、戏具、脸谱、发式的名称、规格、用法均有比较详细的考证、说明。原稿一式三份，两份已在"文化大革命"中丧失，现存一份藏福建省戏曲研究所资料室。

闽西汉剧音乐　1959年，龙岩专区汉剧学校音乐教师王善杰根据老艺人郭联寿、曹

坤照等人口述，记录整理成书。1963年8月由福建省戏曲研究所铅印出版。上下两册，内有闽西汉剧音乐简介、各行当皮簧唱腔、昆曲小调等唱腔、锣鼓经、吹牌、串调等六个部分。

词明戏音乐 1960年，福清县词明戏研究组根据老艺人吴孝英唱腔记录整理，1963年8月福清县文化局铅印出版。分“概述”与“曲谱”两部分，概述介绍词明戏剧种的历史沿革和音乐曲调特点。曲谱部分收有〔水调〕、〔阔调〕、〔北调〕、〔白字〕和〔介头〕各类曲牌一百支。该书记录者为陈循灿、关昌安、许孙湛、林友河，整理者许孙湛。

梨园戏音乐 1963年，王振权、王爱群等搜集、整理撰写。福建省戏曲研究所油印。内容有梨园戏音乐概况；梨园戏音乐与唐、宋音乐的关系；梨园戏音乐与本地区其他民间音乐的关系；《陈三五娘》、《荔镜记》二剧本同异曲牌、唱词的比较对照。1977年，福建省文化局艺术处翻印，内部发行。

高甲戏音乐 陈枚等根据老艺人口述、记录整理。1979年，中国音乐家协会福建分会、福建省戏曲研究所合印，三十二开本，三百三十五页。全书分高甲戏音乐研究、唱腔曲牌、吹奏曲牌、锣鼓介四部分。附谱例一百三十三套。

舞台与银幕 1979年7月创刊，先由福州市文化局和福州市文联主办，后改由福州市文化局剧目创作室主办。以报道福州市舞台活动及刊登剧目、影视评论为主。辟有“名人与闽剧”、“闽剧人物”、“福州古代戏曲活动”等栏目。1982年停刊，共出七十期，增刊三期。

芗剧音乐 黄石钧、陈志亮编。1980年1月龙溪地区文化局铅印。分文字和曲调两部分，文字部分有陈志亮撰写的《芗剧源流》、《芗剧概述》两篇文章，主要介绍芗剧历史沿革和芗剧音乐的形成、发展及其风格特点。曲调部分，共记录二百四十四支，其中选芗剧老前辈邵江海、林文祥、李少楼、王良和、陈玛玲、纪招治等各流派的唱腔，并集早期台湾歌仔戏的主要曲调和有代表性的伴奏曲，还包括中华人民共和国成立后经改革、创新的较好曲调。

影剧报 1980年3月，晋江地区文化局创办，原为四开旬报，后改为半月刊。辟有“戏苑漫步”、“银海游思”、“小影评”、“小剧评”、“舞台一瞥”、“长话短说”、“影剧简讯”、“趣闻轶事”、“人物专访”、“戏谚小辑”、“每周一歌”等栏目。

福建传统喜剧选 福建省戏曲研究所编。1980年9月上海文艺出版社出版，收入闽剧《炼印》、莆仙戏《春草闯堂》、高甲戏《连升三级》、芗剧《三家福》、梨园戏《桃花搭渡》五个喜剧及综合评论一篇，剧作者陈仁鉴、王冬青、林舒谦、吴一苇的创作体会文章四篇。还附有有关闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧剧种介绍五篇，插图三页，刊有剧照七幅。

春草集 陈仁鉴著。1981年中国戏剧出版社出版。收有经作者整理、改编的莆仙戏《团圆之后》（又名《父子恨》）、《春草闯堂》、《嵩口司》、《新春大吉》四个剧本。每个剧本之后，附有一篇作者的文章，叙述写作经过、体会。封面由张庚题字。扉页有著者照片，首

篇为郭汉城序。

闽剧传统布景绘画资料　林子祥于1981年编绘。民国十九年(1930),林子祥从师贺逸云(著名布景设计师),兼作助手,长期从事闽剧绘景、设计工作。此书汇集了二十世纪二十年代以来闽剧舞台常用的画幕布景和机关布景三十多种样式,以及砌末造型、民族建筑结构、装饰纹样三百余件,比较全面地记录了近几十年来闽剧舞台使用布景砌末的传统风貌。稿本共有一百幅画面,其中工笔彩绘四十六幅,白描线绘五十四幅。稿本现存福建省戏曲研究所。

福建戏曲剧种　《福建戏曲艺术丛书》之一,1981年12月,福建省戏曲研究所历史研究室编撰,福建省戏曲研究所、中国戏剧家协会福建分会编印出版。书中介绍了流布于福建省各地的戏曲剧种三十三个,其中有莆仙戏、梨园戏、闽剧、高甲戏、芗剧、潮剧、闽西汉剧、北路戏、梅林戏、三角戏及提线木偶戏、布袋木偶戏、闽西木偶戏、铁枝木偶戏等。内容以叙述剧种历史源流为主,并叙及剧目、音乐唱腔和舞台艺术的简况。篇首附有福建省戏曲剧种分布图、福建戏曲艺术概述及柯子铭写的前言。

福建庶民戏讨论集　1982年由福建省戏曲研究所戏曲历史研究室编。内收《庶民戏新探》、《庶民戏音乐与四平腔》、《庶民戏的舞台艺术》、《四平戏在福建》、《浅谈古老剧种四平腔》等五篇论文,还有福建省文联主席、文化局长万里云,副局长朱展华,福建省戏曲研究所副所长柯子铭,中共宁德地委副书记江作宇,地区文化局副局长江年兴,中共屏南县委书记关敦诚、县长邱光荣等在福建省庶民戏历史讨论会上的讲话以及与会代表的发言。书中还附有屏南县龙潭四平戏业余剧团演出古老剧目《刘知远白兔记》、《沉香破洞》的剧照以及古戏装头饰、真刀真枪道具、古抄本照片四十一幅。

轶闻传说

莆仙戏戏神田公元帅　过去，莆仙戏的每一个戏班都有一个小小神龛，祀田公元帅，作为戏班的祖师和保护神供奉。莆仙戏田公元帅有文身、武身之别。武身田公元帅为立式，红脸、红袍(莆俗凡遇难而死，祀为神者脸部均作红色)，头顶打两条辫子，嘴上画一只螃蟹，一脚站着一脚悬着，一手两指指天。两旁有风火二童，一佩弓，一执鹰(俗作鸽)，前有“灵牙将军”，狗头人身，手持令旗。神龛外站着两个金瓜武士。文身的田公元帅为坐式，金面金身，头戴金圣冠，嘴上没画螃蟹，亦无二童与武士。田公元帅的诞辰是农历四月十六日，忌辰为八月二十三日。



据老艺人传说，莆仙戏班最早奉祀盘古帝王为戏神。有一次，一只海船在海上遇风，船上载有梨园祖师雷海青的神位，因而得救。当时，舟中之人仰望云中有一面大旗，上书“田”字(因“雨”头被云遮住)。后来，就把这救命之神称为“田公元帅”，并世代奉祀，代替了盘古帝王。

莆仙戏有个剧目《愿》，剧中叙玉皇三太子，喜爱梨园歌舞，玉皇许他下凡，待百日功满回天庭。他投胎田家，及长，文武全才，堂堂仪表，聪慧过人。他在未投胎前，曾收伏灵牙将军(天狗)；下凡后，在赴考途中，又收伏拦路抢劫的风火二童，并应试中了探花。他在宫中插花饮酒时，醉卧在宫闱，公主故意戏弄他，用笔涂红了他的脸，又在他嘴巴两侧画着螃蟹之形，额上倒写着“火”字。他醒来时取镜一照，脸上笔迹就永远洗不掉了。于是回不得天庭，玉皇封他忠烈大元帅，留在人间为梨园总管。

另一传说，田公元帅是古代莆田山区土族雷姓酋长之子，因为他性喜音乐和打猎(故有背弓执鹰之侍者)，即被祀为戏神。

莆仙一带村社宫庙多祀田公元帅，形象与戏神相似，但他不是作为戏神，而是作为保

民安康、祈年丰稔之神。

梨园戏戏神田都元帅　梨园戏班尊称为相公爷。据传唐明皇时，丞相苏某之女，年已及笄，待字闺中。苏小姐偕同乳娘、丫环在花园中消暑，见草丛中有一异草，结穗累累。乳娘告诉她这是稻禾，小姐随手摘下一颗，含在口里，不慎咬破，浆液随口咽下。一个月后觉身体不适，腰腹渐宽，苏丞相怒甚，即赐其女死。乳娘乃将花园中事回禀，并恳求愿将小姐领出府外，以掩人耳目，丞相许之。十个月后，生下一男孩，小姐令乳娘夤夜弃婴郊外。待乳娘出门，小姐自缢。乳娘将婴儿放在草袋中，至城外田间，突然雷电交加，风雨大作，遂弃置田埂间匆匆而归。翌日乳娘将详情报告丞相，苏丞相遣家人去郊外察看，仍见婴儿在草袋中，有一螃蟹爬在婴儿嘴边，以沫喂之，尚能成活，乃抱回。苏丞相以其境遇非凡，取名雷海青。可是，婴儿因弃在田间终夜啼哭，又吃上螃蟹的涎液，成了哑巴。唐明皇梦游月宫时，带回"天书"两本，征询群臣，无人识得，即下旨苏丞相告示天下招贤辨识天书。可是期限已到，还是无人应招。一日朝罢，心中烦躁，手捧两"天书"，长吁短叹。雷海青见状，不觉开口大笑不已，其声如洪钟，时年十八岁。苏丞相甚为惊讶，急问何故失笑？雷海青答此二书是其开蒙的课本。苏丞相大喜，带雷入朝面君。雷海青在唐明皇面前展读"天书"，吟唱了一段曲子。唐明皇听了与他游月宫时听到的一样，大喜，赐其状元及第，并封为翰林院大学士，当场赐予御酒三杯。此后，雷海青就在翰林院为曲谱"断眼"（即点撩，判断板眼和撩拍），并教乐工演奏，有时伴唐明皇和诸臣装扮脚色演戏作乐。唐明皇装小生，杨贵妃装大旦，葛明霞装贴，雷海青装丑，安禄山装净，郭子仪装外，钟景期装末。

雷海青有两挚友，多次求雷海青携之入宫偷看杨贵妃。一日，唐明皇召见雷海青，雷海青作法使两挚友变成了鸡与犬，藏在袖里，混入宫中。岂知唐明皇赐酒，雷海青趁兴翩翩起舞，把鸡与犬抖出袖外。帝问何物？雷海青忙跪下拾起，奏曰："是我随身玩物金鸡和玉犬。"于是，把玩物搁在案头，二友从此不能再复原为人形。后安禄山叛乱，唐明皇令雷海青率兵御敌。雷海青被困战死，空中乌云滚滚，雷声大作，天上现一"雷"字，但被乌云遮没了上半部，只看见一个"田"字，从此称他为田元帅。

竹马戏戏神　竹马戏的戏神称相公爷，亦称田都元帅。早期，竹马戏戏班下乡演出时，由生、旦提两盏"田府翰林院"的红灯在前面开道，相公爷神像装在正笼里，跟在后面。戏班到住宿的地方，由生、旦、丑一齐把相公爷请出来，安放在住处，斟上三杯茶，点上三炷香敬奉。要是为新祖厝、新庙寺落成典礼演出时，必须把相公爷请到台后化妆桌上，并请老师傅到台上踏八卦阵，杀白鸡取血祭神。这些仪式称"洗台"，意为祛邪。

农历十二月二十四日是相公爷生日，戏班要为相公爷安馆。安馆时先要书写神位、对联、横批。神位正中书写"九天风火院田都元帅府"；左上边写"大舍二舍"，下写"金鸡"，右上边写"吹箫童子"，下写"玉犬"。对联是"十八年前开口唱，醉倒金阶玉女扶"，横批"田府翰林院"。这一天的黄昏，全班人叩拜相公爷，师傅先拜，学徒接拜，最后学徒还要捧着竹板

和红包叩拜师傅，谨请师傅严厉管教。戏班即日休馆，等明年正月初四接神后，初五才开始出馆演戏。

敬奉相公爷时禁忌鸡、犬和毛蟹。据传相公爷出生之后，因番兵骚扰，父母双亡，丢在田里，毛蟹用唾液哺养他，后来才被人拾去抚养。十三岁时随父平番，父屡战屡败，船只被番兵围困。相公爷在船头吹箫唱曲，歌声和乐曲使番兵听得入迷，三四天都无法入睡，疲惫不堪。相公爷便请父亲发兵进攻，获胜凯旋。皇帝封他为田府翰林院。皇后娘娘好奇，要召见这位翰林待诏，相公爷随从也想跟他去见驾，遂变做金鸡与玉犬藏在相公爷的袖子里一起进宫。相公爷醉倒金阶，金鸡、玉犬从袖里脱落，被圣上发觉，从此永远不能还原了。所以相公爷神像前还有金鸡、玉犬神像伴随。

潮剧戏神田老爷　旧时潮剧戏班祀田元帅为戏神，称“田老爷”（“老爷”是潮语对神的泛称）。据传，田元帅本姓雷，唐时在朝为官。皇帝李世民喜欢演戏，有一次，要文武百官化妆登台，并宣布戒条，上了台谁也不准嬉笑，否则就要砍头。当时雷元帅年少貌美，扮状元，因他平时嘴边总是挂着微笑，李世民便以为他是在发笑，要杀他，但又不忍。后来想了个婉转的办法，杀姓不杀人，把他的雷姓砍了头，便成了田元帅，但戏班里仍然流传“老爷姓雷，戏仔要捶”的戏谚。潮剧戏班备有一小神龛，正中红纸书“雷令九天风火田府元帅”。“风”字斜写，“火”字倒写，习称“斜风倒吊火”。两旁写“金鸡”、“玉犬”，横额“田府翰林院”，两边对联：“昔为唐朝大学士，今是戏剧老先生”。六月二十四日为田元帅诞辰，全班祭祀。潮剧戏班习俗，田元帅每月有三个禁忌日，为正月见三（即初三、十三、二十三），二月见四（即初四、十四、二十四），以下为三月见三，四月见四，五月见五，六月见六，七月见二，八月见三，九月见四，十月见二，十一月见三，十二月见四。在上述日子里，有三禁忌：一，不收新演员入班；二，不教新戏；三，不上演新剧目。

潮剧戏班除祀田元帅外，还崇祀关帝爷、玄天上帝、太子爷。据艺人相传，祀关帝是取常胜之意。玄天上帝称铁元帅，倘演员有嗓子嘶哑者，打打他的肚子就会好转。八月初三日玄天上帝诞辰，班主主祭，演员也要跟着拜。四月初八日太子爷诞辰，主祭祀者小生、小旦。五月十三日关帝爷诞辰，主祭祀者司鼓、头弦和老生、花脸、老丑等“额头”（聘来的师傅也分为“棚前额头”和“馆内额头”）。田元帅诞辰（六月二十四日），又称为“安爷日”（意即将田老爷安放在神龛里）。十二月二十四日（祭灶），送田老爷上天汇报戏班一年概况，称为“送爷日”。这两天是决定满期演职员可否留班或辞班。正月初四日，田老爷从天庭回到人间的戏班里，称为“接爷日”。领取工资的演职员，也以“安爷日”、“送爷日”和“接爷日”为计算周期。每年两期，正月初四至六月二十四日为一期，六月二十四至十二月二十四为一期，每期称“一春”。

大腔戏、小腔戏戏神　大腔戏和小腔戏戏班都祀奉田、窦、葛三个戏神。有关他们的传说颇多。

一说，明隆庆年间，大田县出了个状元，名叫田一儁，官居礼部左侍郎，万历太子教师。田年迈，带一戏班返乡唱大嗓戏，俗称大腔戏。他去世后，后代艺人为纪念他，奉为戏神，称“田公神”，号曰“清源”。

一说，很早以前，玉皇大帝的三太子下凡投胎，分别出世在田、窦、葛三家，取名田清源、窦清奇、葛清巽。稍长，三人相会，结为金兰，日间习文弄武，夜间制曲演戏。后来他们结伴同行，到尤溪、永安一带传授大腔戏。田传口白唱腔，窦教武功身段，葛授文武鼓乐。传说田、窦、葛始用土话教戏，后到中原学“官话”，回来后，以官音为准去纠正土话的字音，称为“正字”。直到如今，大腔戏的宾白唱腔，仍袭用土官话。及老，田、窦、葛改用小嗓教戏，遂称小腔戏。田、窦、葛去世后，各地大腔、小腔戏班艺人便把他们尊奉为神，设香位，用红布或黄纸书写：“浙江杭州铁板桥头风火院，田窦葛三位老郎之神座，梨园子弟祀奉供养”等字样。经常在外地演出的职业戏班，还专门设一小神龛，内置田公元帅塑像，演出前都由师傅或主要行当供上三炷清香，祈求平安。每年上馆教戏或收徒传艺，戏班都要置办香火供品敬祀，祷求“庇佑弟子，不读自晓，不教自明，声音宏亮，戏文铭心”（引自小腔戏艺人杨大光家藏的《教戏白文》）。每年农历六月二十四日为田公诞辰日，各地大小腔戏班都要演出一场大戏，从天黑演到次日凌晨，以示纪念。



闽北四平戏戏神　屏南县闽北四平戏艺人供奉戏神“田公元帅”。现存一尊高二十三厘米硬木雕刻的文身神像，藏在老艺人陈官瓦家的厅堂正中长案桌上，为陈家祖传遗物，历时八代之久。农历八月二十三日，是田公元帅的生日，这天早晨要点香烧纸，放鞭炮，供面、酒、花生等食物。晚上供茶、酒、公鸡、猪头等。神位壁上贴红纸符咒，上端横写两行：“霆、霿、靂、霨、靐”和“如在其上”；下面中间直书“杭州风火院田、窦、葛三大元帅”，两边一副对联：“梨园快乐神仙府，天下风流第一家”，并在旁边注明“作戏祖师父”。四平戏老艺人世代相传，田公家住杭州铁板桥头，小时有一天入睡，嫂嫂在其额上画一只螃蟹，致灵魂飘游，归来时不识自己躯体，于是升天成神。田公从小好弹唱吹乐，喜红不喜白，凡是新建的戏台，都要由田公元帅踏棚开台。开台时，由演员扮田公元帅，身穿红龙袍，额上画螃蟹，左手拿拍板，右手拿罗帕，口念：“家住杭州城门外，铁板桥头李家庄。玉皇封我三太子，威风凛凛出天门。我的兄弟有三个，郑一郑二郑三郎。头戴飘飘孔雀尾，身穿五爪红龙袍。左手拍板招财宝，右手罗帕治邪魔。两脚踏起火车轮，游行天下救万民。哪个山头我也去，哪个山尾我也行。茅楼厂下我也去，水面飘飘我也行。五谷丰登大吉庆，合境男女保平安。”这段念白每两句后都唱“唓唓哩啰哩唓啰唓哩哩啰”。念完后说声：“众徒弟回转天朝，万年吉庆，四季平安，五谷丰登，良民安

泰。”最后“哈哈哈”笑三声入台。

闽剧戏神田元帅 闽剧艺人供奉戏神田公元帅，亦称田元帅，相传系雷海青化身。在福州双抛桥北河墘，有座元帅庙，规模较大。庙内祀田元帅塑像，神案前刻“启化宫田元帅”，两旁有分执乐器的男女侍者四人。塑像高一尺，置于神龛内。神案两旁还侍立有泥塑偶像两人，一男一女，男袒胸，手执二胡作演奏状；女穿舞衣，手执夹板，高与人同，俗称郑二伯、郑二姆。尚有年轻的一男一女名叫金花、银花。八月二十三日是元帅诞，戏班觞祝甚盛。

南安戏班祖师 旧时，南安县戏班所奉戏神为田都元帅，又称清源祖师。据传田都元帅为南安县罗东十七都坑口乡人。戏班到坑口乡演出，称为谒祖。传说，田都元帅是畲族人，原名叫雷海青。唐时，有位畲族妇女贫病交迫，躺倒在山间，手中抱一婴孩。当她即将断气时，一位过路的傀儡戏班老艺人收养了这孩子。长大后，学会了表演和演奏乐器，尤其善于吹箫。唐明皇游月宫时，听到仙乐，后命乐工制作《霓裳羽衣曲》，演奏中缺一个会吹箫的人。后来从福建泉州觅得一个“神童”雷海青，他吹奏的箫声清丽嘹亮，唐明皇十分赞赏，赐予进士，外加翰林院供奉。

“安史之乱”唐明皇逃蜀。安禄山攻陷两京，在凝碧池设宴庆功，命雷海青演奏。雷海青不从，并以琵琶击之，不中，后被害。其尸骨由福建乡亲收拾，辗转运回南安十七都坑口乡埋葬。当郭子仪率军收复长安时，雷海青神灵也前往参战，战场上有人看见“雷”字上半被烟雾遮住，仅现“田”字。后来，唐明皇追赠雷海青为唐忠烈乐工，天下梨园都总管。唐肃宗加封为“田都元帅”、“太常寺卿”。南安侨乡敬奉田都元帅，不但作为戏神，而且由于雷海青嫉恶如仇，视死如归，故把他当成地方上护境保安的神明。

闽西汉剧戏神田元帅 闽西汉剧供奉田元帅为戏神。相传唐代，雷宰相有一及笄女，偶见庭中长一稻穗，无意中取而吞之，遂孕。女未嫁而生子，雷宰相怒甚，恐家丑外扬，故令所生子姓田。田子年幼聪敏过人，无师自通音律。唐明皇梦游天国，闻天国歌舞，不解其谱，及醒遍求通音律之人。雷宰相奏田子能识曲谱，唐明皇大喜，召入宫，乃设梨园，令宫人、翰林院等习之。后外邦入侵，百官无敢御者，有人奏，令田子挂帅，带梨园众乐出征御敌。田子应命，于敌阵前，登城楼奏乐，使敌方士卒闻声而醉，醉而瓦解，遂解围，立大功。唐明皇喜，封田子为元帅，掌翰林院乐部梨园，后世艺人遂尊田元帅为戏神。

唐明皇赐梨园 莆田民间传说：唐明皇在位时，莆田黄石海滨江东村有一女子江采蘋，貌丑，脚大。采蘋幼时在江边放鸭，有次跌进水田，一身泥污，回家沐浴，忽外皮脱去，容貌突变俊美。时高力士在江南为唐明

皇选美，被发现即选进宫。因她聪明美丽，唐明皇甚宠爱之。采蘋爱梅，住地都栽上梅花，故被唐明皇封为梅妃。有一年，梅妃弟进京谒帝，带去莆田戏班进宫献演。唐明皇看后，嫌戏班鼓声太噪，特赐一石狮镇鼓。江国舅回莆时，唐明皇赐他一班梨园。于是，莆田戏班由此扬名各地。明、清以来，莆仙戏班均称“梨园”，至今莆仙戏还保留石狮镇鼓，以调节大鼓音量，变换鼓声音色。莆田黄石江东浦口宫，供奉江梅妃及江国舅，至今庙宇完好，香火不断。

闽西汉剧丑脚与唐明皇　过去闽西汉剧戏班吃饭有规矩。即每餐开饭时，饭甑一抬上来，任何人不能动，要由扮丑脚的艺人先把盖子打开，待他装满饭后，别人才可以去打饭。如果丑脚生病不想吃饭，也要他把饭甑盖子打开，否则，全班人都吃不成饭。同时，戏班除供有公菜外，还给主角备有“私菜”。艺人各自用餐，不准吃别人的菜。但丑脚例外，可以随便吃别人的“私菜”。又如晚上睡觉，丑脚只要把蚊帐一放，不管有什么事情都不能惊动他。闽西汉剧的“开山”手势，有着严格的规定。有口诀云：“大花过台（头），老生目眉，小生下颏，花旦胸怀，丑脚随意来。”意即对其他行当规定很严，但丑脚可不在此限。可以在头顶舞，也可在胸前划，不拘一格地“随意来”。丑脚之所以享有特殊待遇和“自由”，传说是由于唐明皇曾扮演丑脚。有一次他问：“我怎么演呢？”戏师傅答：“你是皇帝，随意演吧！”

真龙图变假龙图　清乾隆年间，仙游县有一个姓宋的县官，自称“青天”，是“包公再世”。某村有一个王监生，与佃户的妻子通奸，为了支开佃户，王监生便暗中收买一个看相的到佃户家算命，说他在家里流年不利，必须远游他乡。佃户信以为真，王监生立即借给他一笔钱作为路费与经商资本，让他到四川去做生意。佃户走后，三年不归，村里人纷纷传说佃户被王监生伙同其妻谋害了。宋县官路过这个村子，在一口水井里发现了一具已经腐烂了的男尸。便认定是佃户尸体，立即把王监生和佃户妻子抓起来，严刑拷打，两人被逼招认谋杀佃户，都被判处斩刑，宋县官更以“宋龙图”自诩。城里艺人便把此事编成戏文搬上了舞台。又过了一年，佃户从四川回家，刚刚进城，就看见很多人围着戏台在看戏。他走近一看，才知道自己的妻子已经被冤屈杀死，一时悲痛万分，便向上司控告。经复审，此案实属错判，对宋知县予以致死抵罪的处分。于是，仙游县民间便流传了这样一首民谣：“瞎说奸夫杀本夫，真龙图变假龙图。寄言民牧须详慎，莫持官大胆气粗。”

把马牵回　清代仙游县旧例，每逢朝廷大典，喜庆日子，在县衙前得演一台戏，以示普天同庆，官民共欢。因为是朝廷演戏，故称之为“官戏”，除“开篓”（化妆费）所需外，不付戏资，艺人敢怒而不敢言。每次演出时故意马虎，台下观众寥寥无几，官府亦不追究。一次，某戏班承差官戏，演出《访友》，扮书童的士久牵马上场，一时疏忽，忘记把马牵回。第二天至库房领“开篓”钱，不但不给，反被罚戏一台，仍演《访友》，要士久把马牵回，一场公案，才得了结。

扮五郎庄蒂削发　清朝末年，莆仙戏蓬莱馨班末脚庄蒂，莆田灵川乡硋灶人，名噪

一时，人称“末脚蒂”。有一次在涵江观顶坡演出《杨家将》，他扮演五郎。当时，艺人均梳长辫，他为求扮相逼真，能切合削发为僧的杨五郎身份，特将辫子剪去，头脸涂以金粉。出场时，他以衣袖遮面，走到台前，乍一撒袖，神威照人，适当此时棚上五盏汽灯熄了三盏，灯光阴暗，活像五郎再现。

蔡兆铭卖画　蔡兆铭是仙游县龙华乡人，莆仙戏名旦，工闺门、花旦，名班庆升平的台柱，唱做俱佳，自成一派。他在《江素梅卖画》中扮江素梅，为名画家李霞所赏识，常邀他至家作客。李霞的画，曾获得巴拿马万国博览会的美术奖，声价极高，一时求画者，络绎不绝。但李霞不轻易为人作画，对大商巨贾，军阀官僚，更是千金不屑。唯蔡兆铭独予青睐。在戏棚上，江素梅所卖的《四美图》，均出自李霞亲笔。观众既看戏，又能看画，人称“两绝”。蔡兆铭因家穷，戏演完了，画也卖了，得钱以奉堂上老母。李霞知情，不但不予斥责，又续画相赠，屡画屡卖，毫无怨言。

不准姓王　莆仙戏名艺人林文水，工青衣，本姓王，仙游县榜头乡云庄人。云庄王氏称大族。有一次，戏班在云庄演《珍珠衫》，林文水扮蒋兴哥的妻子王氏。戏演出后，被认为是触犯了王家尊严。有人说：“像这等淫妇，百家姓中哪一字不好作姓，为什么非姓王不可？这分明是故意向王家泼污水。”当时，戏班已去邻村演出，林文水仍被捉回云庄，吊在祠堂一天一夜，并经族长宣布，不准他再姓王，逐出祠堂。后来他入赘林家，改姓林。

我不能出卖关公　有一回，蓬莱馨班与某戏班唱对台戏，两班都演《单刀会》。蓬莱馨班由庄蒂扮关羽，自化妆房行至戏棚一路均走台步，俨然关羽在世。他一手撩袍，一手挽长须，威风凛凛地坐在后台。某戏班扮关羽的亦为名角，他一见庄蒂甘拜下风，称之为活关公。相传仙游县以画关公驰名的画家李霞，曾许以十金，请他扮作关公，以供他画，他毅然辞谢曰：“我不能出卖关公。”

五班同台　中华民国三十四年（1945）农历七月初六、初七，晋江县深沪乡迎神赛会，其时有陈锅从的西头戏仔、林远的金和升、洪连衫的瑞春园、姚头的梨金园和朱维昌的小祥春五个小梨园七子班同时演出。迎神赛会主事人用船跳板联结搭成一个阔十三点三米、深三点三米左右的大戏棚，然后用四支竹竿把台面隔成五个表演区，每班一个表演区，由五个班联合组成一支乐队伴奏，同时演出梨园戏传统剧目《吕蒙正》的选场《打赶》。五个班的演员一举手一投足，同起同落，咏唱道白，同声同息，整齐划一，不差分毫，观众无不赞叹千古奇观。

平讲戏艺人斗地霸　中华民国初年，古田县杉洋乡地霸余炉然、余淮淮父子，包揽捐税，鱼肉乡里，群众恨之入骨。当地四平戏艺人出身的黄潮仔，发动村民组织“义民社”，与其斗争，使他不敢在乡里恣意横行，但余家父子仍对来往客户进行勒索。

民国五年（1916）三月，福安县平讲戏新长兴班路过杉洋“爬门头”（打前站演出），戏箱被余家父子扣住，强要戏班交纳“娱乐捐”银洋五十元取赎。客地戏班被逼得戏演不成，

入走不得。黄潮仔得知，派人与戏班联络，定下金蝉脱壳计，先取回戏箱，佯允演了戏，收回戏金后抵纳捐款。当晚，戏班布置收拾行装以待，到演戏热闹时刻，由义民社掩护戏班老弱，先从僻径撤离；正在演戏的艺人，下场一个走一个，只留下部分壮健善拳的殿后。戏一煞场，余淮淮上台勒钱，发现只剩一座“空城”。大怒，立令家丁强抢剩余戏具，并动手打人。殿后艺人见义民社严密布置策应，乃大胆与恶徒斗争。在双方动武中，由于戏班艺人团结、勇敢和义民社的明援暗助，余家地霸及其爪牙，只落得头破血流，抱头鼠窜，戏班人员财产却安全离境。义民社见义勇为，小戏班胆大斗地霸，一时传为佳话。

戏场失火，艺人遇难　清光绪二十二年(1896)十一月初五日，连江县琯头镇玄福寺神诞，聘请福州旧仕梅平讲班前往演戏，因吊灯坠落起火，观众大乱，争先夺门而逃，庙门反为闭塞，烧死数百人。旧仕梅班艺人死伤达四五十人。

一个跟斗救一场戏　闽侯县甘蔗镇上的人很喜欢看戏，每聘戏班演戏，往往付给双倍戏资。但对演出要求很高，后台乐队一板一眼，前台演员一招一式都要认真品评、仔细挑剔，稍有差错，便被扣掉戏资。有一次，徽班祥升班到镇上演出，当演到一个小偷黄夜潜入人家，一步一步地摸上楼梯，然后撬开房门入室行窃时，坐在台前的几个老戏迷，交头接耳说：“我刚数过，这个艺人上楼时，楼梯共有十三层，看他下楼时是不是也踩十三次。”可台上扮演小偷的那个艺人，平时演这个节目时，只注意演好偷窃时的神态与动作，根本没有考虑到上楼时走几层楼梯，更没有想到台下竟有人去数他上楼时蹬了几层。好在当时戏班班主曾派一个人到台下暗中收集观众议论，听到老戏迷的话后，立即反映，班主忙与“小偷”演员打招呼，扮演小偷的那个艺人反应灵敏，立即跃身而起，一个跟斗跳到楼下，用这种巧妙的办法，不但堵塞了漏洞，而且表现出这个小偷“飞檐走壁”的高超本领，使台下观众连声喝彩，老戏迷惊叹万分！事后，戏行中都为这个艺人急中生智、临机应变的“救场补戏”赞叹。

排公堂　排公堂本来是戏台上演出“公案戏”时常用的场面、套路。但是，过去戏班也曾用它作为向戏班老板进行斗争的一种手段。按戏班旧例，时届年关，老板应向演职员发年钱，表示新年继续雇用；不发给年钱的，就是表示辞退。民国十七年(1928)，闽班三赛乐赴台湾公演，戏景极佳，戏老板收入甚丰。正好遇上旧历年关，当时福州戏景萧条，戏班决定不回福州过年，演员急待发年钱好寄回闽安顿家事。岂知戏班管剧务的绰号“猪头二”，向戏老板出谋说是福州戏景不好，大家一定要赖在台湾，年钱少发一些无妨。那时，二门副(二排三花)柯依铨，家中困难，吵着要多发年钱，大家都很同情他，唯独“猪头二”反而怂恿戏老板要“杀鸡教猴”，解雇柯依铨。众演员认为戏老板的宣布是非法的，决定“排公堂”评理。于是，众人动手，在舞台中叠起三层桌，第三桌上供奉田都元帅，在戏神前供上香烛、花果；第二层桌上供奉老郎爷；第一层桌上陈列雷公、电母、黑白无常、土地、五方鬼脸等神鬼面具，一副公堂板交叉悬挂在桌前。公堂板上贴了封条，封条上一书：玉封探花府；

一书：九天风火院。舞台左右列公案，生、旦、净、末两厢侍候。掌鼓佬担任主审，炊事佬作女丑打扮，头戴红花，身穿衣裙，担任陪审。一声开堂令下，主审向田都元帅焚香礼拜，然后唤原告柯依铨上堂申诉，陪审带上被告"猪头二"上堂听大家作证、评理。戏老板慑于群众的威力，躲在舞台后，不敢出面。"猪头二"眼看靠山靠不住了，低头受审。后公众要求杖打被告四十大板，由陪审员执行。主审同时在戏神面前庄严宣布：把"猪头二"驱逐出班！三天内如不出班，大家罢演。戏老板深恐营业损失，只好答应大家的要求。一场"排公堂"，褒善惩恶，人心大快。

刘小琴十三岁救场　民国二十八年(1939)，闽班三赛乐在福州城内东街口文艺剧场(今八一剧场)由名旦林芝芳领衔主演时装剧《施剑翘三刺孙传芳》，观众踊跃，几天的预售票皆被抢购一空。当时的禁烟督察处见状，便想乘机敲诈。首演开场时该处某官员找三赛乐班经理林西荪提出借款五百元，林无法应付。于是，散戏时，两名便衣侦探，带着左轮手枪，把正在卸装的林芝芳绑走，并扬言："明晚若无《三刺》，砸烂你的戏班。"文艺剧场陈老板和李经理见情况不妙，为了维护自己的利益，也提出声明："明晚如无《三刺》，改演他戏，按合同每场要赔偿剧场一百六十元大洋。"班主和全体班友刚为新戏首演而高兴，不料横祸临头，一时走投无路。突然，当时年才十三岁的学徒刘小琴找到管戏房(类似今之剧务)的演员张江水说："今晚一定要开演《三刺》，福生哥(林芝芳的小名)的施剑翘，让我来顶替演出。"张听后大吃一惊，心想："小小学徒怎能临阵顶替名角重头戏？"可是，事情紧迫，已顾不得考虑更多了，便问："你怎么会演？"刘小琴老实地回答："平常福生哥排戏的时候，我都在旁边认真地看，暗地里学了。要不然，我先演给师傅们看看行不行？"张点头说好，刘小琴便表演起来。众人看后，喜出望外，当晚便把刘小琴推出救场。观众没想到冒出一个小林芝芳，热烈鼓掌。连那些预定来砸台的打手也傻了眼，没法动手。随后几天，《三刺》在刘小琴主演下，连连满座。禁烟督察处见敲诈不成，只好把林芝芳放了。

警察抓"知县"　民国二十七年(1938)夏，闽班三赛乐在台江大中华戏院演出《丹桂图》，当演到历城知县奉巡抚之命将其子龙甸章押赴刑场斩首时，婢女春兰闻讯赶来祭奠。忽由台下蹿上两名警察，将扮演"知县"的演员抓走，戏院一时陷入混乱。戏班中许多人都莫名其妙。原来是该班有个主要演员李某，被抽中壮丁，戏班老板怕主要演员被抓走影响卖座，遂贿赂警察署将这个扮演知县的朱某抓去顶替。朱某家居长子，按当时规定："长子免役"。可他还是被抓走，剃了光头，穿上军服。

朱某被抓丁后，编入驻防在连江县的八十师通讯连。该连连长素好戏剧，在同好的副团长卢某的支持下，办起了"抗日巡回队"。由于演员不足，让朱某回福州向各班社游说，凡是有可能被抓壮丁的人，可以到这个巡回队避风。此时，福州戏景极差，物价暴涨，演员食不果腹。于是旧赛乐班的陈丽卿、郑梦卿，新国风班的马凤扬、李金炉，三赛乐班的陈兰芳等二十余人，都愿去避风。这个巡回队，先后演出了时装戏《卢沟桥》、《马占山》、《金门除

夕》等二十余出。演的是宣传剧，不收戏资，当地乡村供食宿，演员除伙食、服装按士兵待遇外，每月薪饷四元八角，另加演出补贴费三元。民国三十年四月，福州被日本侵略军占领，八十师撤退闽侯县大湖乡，巡回队解散，所有演员另谋出路，各自搭班谋生去了。

夜惩"闽县六"　福州过去有一个著名的戏班叫善传奇。班主为了加强管束小学员，特地聘请了一个带班管家，此人名"依六"，因他曾在闽县衙门里当过差役，所以绰号"闽县六"。他一早就催促大家起床，要小学员替他打洗脸水，泡茶装烟，然后端一张凳子坐在门口，专门监督学员们的举动。大家连大小便都得向他领牌请假，限定时间。戏班里有两个小学员，一名秋如，一名小浩。两人聪明伶俐，戏也演得不错，只是因为年纪小，爱贪玩。有一次因"塌台"（误场）而遭到"闽县六"的毒打，全身青一块、紫一块，两腿肿得不能站立。几天过后，戏迷们一直不见秋如与小浩登台，心中蹊跷，经过打听，才知道被"闽县六"打伤。于是，戏迷们便自告奋勇出来打抱不平。大家相议准备惩戒一下"闽县六"。不久，善传奇班应邀前往城门外胪雷乡演出。晚上回来时，从稻田里突然闯出几个戴面具的陌生人，把"闽县六"拦住，斥责他随意毒打学员的恶习，责令他保证今后不再打骂学员。从此，"闽县六"再也不敢在戏班里随便打骂学员了。

盲戏迷听祁剧　中华人民共和国成立前，宁化县李畲村有一个双目失明的老戏迷叫进宝老。距李畲五华里的下巫坊，每年春秋两季唱会戏，专雇祁剧班。进宝老喜爱祁剧，下巫坊每次唱会戏，他都必到，风雨无阻。听久了，也会哼上一两段，有时就边唱边表演。他最熟悉的戏是《牡丹对药》，曾在《探亲相骂》中，扮亲家母，忸怩作态，十分传神。因他是盲人，戏班照顾他，总是端把椅子让他坐在台侧边，只要鼓板一响，他就知道是什么人出场；琴声一起，他就知道唱的什么戏文。有一次戏班演《穆柯寨》，扮焦赞的上场念白时竟胡编："巫坊做戏答冬仓，祠堂门前搭瓠棚，大的摘来挖瓠勺，小的摘来熬菜汤。"那分明是嘲笑东家伙食办得差，台下观众没听懂，老戏迷却听出来了，待戏演完他向戏班抗议，令戏班赔礼道歉。从此老戏迷进宝老声名远播，后来到巫坊演戏的人，咸相告诫："认真做戏，不准胡编乱演。"

罚打十板，赏银十元　清光绪年间，漳平县新桥乡珍坡外江戏班名丑曾巧金，表演灵活机巧，传神逼真。一次戏班赴县城演出，他扮《偷鸡》中的时迁，把时迁飞檐走壁，翻墙越户，偷钱抢物，抓鸡剥肉啃骨头等动作，表演得维妙维肖，滑稽风趣。有位观众看得入迷，忘乎所以，高声惊叫。此时正在看戏的县太爷，公然指责时迁竟敢在大庭广众偷鸡摸狗，喝令把他拉下来，罚打十板。曾巧金大声叫冤，观众哗然。戏散场后，县太爷亦觉一时糊涂理屈，即令随从赏给曾巧金银元十元，赞扬其表演技艺真实无二。此后曾巧金蜚声艺坛，名扬闽西，至今民间还流传这段"罚打十板，赏银十元"的佳话。

樵夫与狐仙　相传很久以前，在闽北崇山峻岭中，住着一位年轻英俊的樵夫。他是一个生性快乐的人，每当打柴累了，就面对群山唱起山歌。他天天唱，歌声打动了善良的狐

仙。狐仙幻化成一位美貌的姑娘，隔山盘起山歌来，他俩一唱一和，盘了九天九夜还没盘完。这天，一位老艺人路过这里，听见悠扬悦耳的山歌，便循声寻去，找到了樵夫和狐仙。老艺人就劝他们一起出山，三人搭成一个小戏班，樵夫扮小生，狐仙扮小旦，艺人扮小丑。他们从此走遍闽北山乡，唱出穷人的不平和希望。据说三角戏旦脚出场，是背着观众倒退出来的，就是因为狐仙羞于见人。

歌仔戏还乡进香　民国十七年(1928)三月十五日，同安县白礁乡(现属龙海县)慈济宫庆贺保生大帝诞辰。台湾台南歌仔戏三乐轩戏班，首次渡海前来进香。行前，戏班艺人提前四天集合在台南学甲慈济宫前，隔海遥拜。当时受到占踞台湾的日本侵略者的阻挠，戏班只能偷渡，先至厦门，一部分人至白礁乡朝拜，请得香火回厦门，就在水仙宫妈祖庙前演戏三天。因唱白都是闽南话，大受群众欢迎，人们街谈巷议歌仔戏，一时风靡厦门，波及芗江两岸。

火烧白鹤，"仙公"丧命　抗日战争胜利后，台湾歌仔戏霓光班在漳州九龙戏院演出连台本戏《刘香姑》。班主李东生主演"仙公"，用装火药的葫芦，内中安放电线，再缠绕腰部直至脚下，通过鞋底，并在舞台上钉一铜板，接通电源，让演员一触铜板，葫芦即喷出烈火，烧毁对方放出的白鹤，名叫"火烧白鹤"。当李东生演到这一关节时，两次接触，均不见火焰喷出，他焦急万分，认为火药装得不够，借故跑进后台，把火药塞满葫芦，在第三次接触时，轰的一声巨响，李东生肚子炸裂，待抬到协和医院时，已断气了。

谚语·行话·口诀

谚　语

莆仙戏谚语

陈世美阿舅，一去没回来。　借以比喻财物被人骗去，没有复得之望。

前四后五。　喻开支无计划，很像演员前手伸四个指头，后手伸出五个指头的做法一样。

有人救刘锡，没人救华岳三娘。　喻双方犯同样错误，结果一人得救，一人被罚。

军兵烧死八十三万，何差一锅豆浆。　传说有人看《火烧赤壁》的戏着迷，家里煮着一锅豆浆全沸掉。人们以此作为遭遇损失后的一种自我安慰。

饮酒有人，移尸没人。　出自《杀狗记》中"迎春牵狗"，借以讥笑酒肉朋友。

阿密哥有腰牌。　指持有正式证件的人，可以混入重地。

包龙图抓风。　指无中生有者，就像包龙图派他的手下去抓风一样。

上马金、下马银。　指对重要人物逢迎、馈送厚礼，就像曹操招待关羽那样的殷勤。

料你东吴穷空。　肯定对方没有解决问题的实力，就像东吴无力对付曹操一样。

刘贾劝刘四真。　比喻坏人劝解坏人，狼狈为奸。

梨园戏谚语

要吃吃明糖，要看看入山门。　看戏要看《郭华》一剧中的"入山门"，唱做兼优。

潮剧谚语

十八棚头做到透。　喻为了谋生，干过多种职业。

戏布袋。　样样脚色都能顶。

脚手像死人，脖颈像烟筒。　旧戏班演员，手脚灰白，脖子乌黑。

吕蒙正烧砂锅。　《吕蒙正破窑记》中一折，在台前用砂锅烧饭，多在日场演出，以消磨时间。喻办事拖拉。

杀猪灌水，做戏见鬼。　都是虚假骗人的。

征东薛仁贵，得功张士贵。　功劳都归到别人身上去了。

做事陈三磨镜，吃饭薛刚攻城。　办事没有劲头，见利就抢在先的人。

赤脚看戏，无钱赴圩。 不穿鞋看戏，等于没钱去赶集。只是趁热闹，什么也得不到。

半夜出老丑。 喻好的东西，往往在后头才出现。

瞑头死忠臣，瞑尾死奸臣。 善有善报，恶有恶报。

跳加官加说白。 多此一举。

闽北四平戏谚语

第一好，《苏秦》唐二嫂，《伯喈》红带袄。 在闽北四平戏传统剧目中，最受观众欢迎的是《苏秦》中的“唐二别”和《蔡伯喈》中的“红带袄”两出戏。

唱得切，“宝带别”。 闽北四平戏《刘文锡沉香破洞》一剧中的“宝带别”是一出唱功繁重的戏。

唱死《苏秦》生，哭死《伯喈》旦。 《苏秦》一剧中的生脚苏秦和《蔡伯喈》一剧中的旦脚赵五娘的唱功特重。

会唱是《芦林》，不会唱是啼人。 《芦林会》是闽北四平戏一出以唱功见长的戏，对唱腔技巧有较高的要求，唱得好，便感人泪下，如唱不好，则情同哭丧。

闽剧谚语

百练走为先。 戏班练台步是表演的重要基本功。

金生银旦玉三花。 戏班中生、旦、三花的地位重要。

戏衣包穷骨，锣鼓助你威；后生平常过，到老乞丐坯。 旧社会戏班艺人到老年时就像乞丐样穷困潦倒，无人照顾。

高甲戏谚语

父母无舍施，送子去搬戏。 反映旧社会对戏曲艺人的歧视。

未去朝天子，先来谒相公。 比喻主次不分。

诸葛亮娶妻。 出人意料。

戏中开门。 比比皆是。

徐庶见曹操。 一言不发。

棚顶《管甫送》，棚下《车鼓弄》。 热闹异常。

装旦的向挑笼的借钱。 开支不细算。

李逵绣花，黛玉挂帅。 用人不当。

拖刘四真。 有推才行。

杨令婆跳舞。 老天真。

戏中宴会。 不能充饥。

洞箫吹到老，还不知尾后有一孔。 冒充内行。

武大再大，大不过三尺。 水平有限。

周瑜一打输，都督变阿舅。 兵败受辱。

曹操见笑败。 轻敌麻痹。

死孔明惊死活仲达。 胆小如鼠。

李固见员外。 无言可答。

鼓未响，拍先响。 嘴快。

好戏是昭君，好鱼是溪鲲。 有味。

台下缘，赚有钱；班内缘，事了然。 群众关系好。

布袋戏上棚重讲古，九甲上棚弄破鼓。 各有特点。

在家不唱《当初贫》，出门不唱《望故乡》。 志在千里。

送君去唱《一路安然》，盼夫回唱《遥望情君》。 多情多义。

半暝（夜）才演《唐二别》。 关键时刻拖拉。

闽西汉剧谚语

台上三分钟，台下三年功。 演员练功的重要和艰苦。

千生万旦，难求一净。 闽西汉剧生、旦易找，净脚却难以培养。

花旦怕二簧，老生怕西皮。 不同行当，各有难度。

四门九行样样精，戏班才能出名声。 要求练功全面，行行皆通，才能成为好演员。

汉剧唱倒板难出来，潮剧跪着难起来，正字戏桌上唱难下来。 喻唱功戏的繁重。

一怕跌鼓，二怕摔锣，三怕唱戏的老太婆。 喻生活中遇事最怕罗唆不干脆。

算命甲子乙丑，做戏生旦净丑。 做事按部就班，分工明确。

吃肉要吃三层，看戏要看乱弹。 喻闽西群众爱看闽西汉剧（俗称乱弹）。

三年出一科状元，三年出不了戏文。 喻要唱好戏文比读书还难。

孔明扇，咬金斧，元霸锤，尉迟鞭，罗成枪；刘备耳，关公眉，赵云目，张飞胡，邓艾嘴。 要求了解戏中人物特点，练好各行基本功。

北路戏谚语

啰啰进平讲，有话没处讲。 乱弹以官腔演唱，艺人欲搭平讲班，听不懂方言，无法对话。

平讲进啰啰，越学越好高。 清中叶，福建盛行乱弹声腔，平讲戏艺人纷纷改学乱弹，甚至到乱弹班搭班，以能学上一字半句乱弹官腔为荣。

平讲假乱弹，琴箫乱猴弹。 平讲戏原系演员干唱，后台帮腔，有锣鼓助节，却无管弦伴奏。后受乱弹影响，平讲班亦搬演乱弹剧目，音乐增加管弦伴奏，故自我标榜为乱弹班，但因其无法掌握琴箫之演奏技巧，故群众以此讽之。

行　　话

莆仙戏行话

风火院。 戏曲界。

折记。 节目单。

董督。 戏班班主。

笼官。 管理服装的人。

副笼。 管理砌末者。

戏房。 化妆室。

傢俬。 砌末。

幔天。 台上布篷。

总簿。 剧本。

五帝爷。 鼓、吹、锣、服装、砌末五部分工作人员的总称。

上棚乔(脚)。 指正生旦、贴生旦。

下棚乔(脚)。 指净、末、老旦、丑。

陈三声五娘面。 扮陈三者以声取胜，扮五娘者以色取胜，表演重在有声有色。

传戏。 排戏。

吊棚。 误场。

吵棚。 打击乐合奏。

打抹。 化妆。

扮乔。 穿服装。

好乔色。 好脚色。

无师不属姓。 无师不成家。

吃十方住破庙。 到处流浪。

草袋角无补。 无拜师之人。

落棚。 小艺人初进戏班。

阿西。 捧场者，意近票友。

开份。 艺徒期满，开发工资。

梨园戏行话

一句曲一步科。 要求演员唱每一句曲白都要选用能准确表达其含意的表演程式。

装许(那)科，作许(那)骸。 有两种含义：一是表演程式要和人物相结合。同一个

科在不同行当的表现上要不一样。一是每个科都有不同的身段和手法，在表演上都要严格地区分。

师傅拜名，行庭师伯教成。 戏曲演员除了师傅的传授外，还要有舞台各部门的专业人员（旧戏班中尊称为行庭师伯）的共同指导。

无师不煞性。 不管你艺龄多长，有多大成就，最后还得正式拜师，才能得到同行的承认。

三分戏七分房内。 “房内”是梨园戏对伴奏人员的称呼。一出戏的演出，要有音乐伴奏的配合默契，特别是鼓师，他是“万军主帅”。

落棚脚就是戏。 梨园戏演员的化妆室设在戏台下，称棚脚。演员开始化妆，便要进入角色，培养情绪。

上棚顶认戏。 演员登上舞台叫上棚顶。演员要带戏上场，把演员的第一自我，转化为角色的第二自我，才算是认了戏。

科步从曲白内生。 曲白，指曲词、对白。戏曲舞台上角色的行为及其程式动作，应从内容出发，为内容服务。

白完科也完。 强调表演动作要干净利落，不能拖泥带水，含糊不清。

歹戏多科步，歹傀儡多线路。 批评某些演员在舞台上乱动，滥用程式化的科步。

娘形嫺体。 梨园戏的行当体制，称大旦为娘，称小旦为嫺。“形”，指内在的神态，讲究含蓄性的表情身段。“体”指外部的形态，讲究活泼多变的表演。

潮剧行话

吃过乌豆粥。 戏班伙食，把乌豆炒后装进竹筒里，很难挟得起来。“吃过乌豆粥”指已将乌豆挟起来，意指演技过关。

老爷姓雷，戏子要捶。 “老爷”是潮语戏神的泛称，说戏神是姓雷的，演员要经过捶打方能成材。

四脚落地便是熊。 上台就要入戏，一切恩怨都要抛掉。

五股索要绞紧。 文武乐、前后台、帮唱五个方面要紧密配合。

庠胖。 半路出家，基本功不过关的艺人。

无老爷。 不懂戏班各种规矩的艺人。

上棚戏，落笼猪。 化妆上了台，不好看也变成好看了。

亲丁外甥。 看管演员的人称“亲丁”，是班主的亲信，非亲即故。

军令不如赌令，赌令不如戏令。 鼓声一响，即要上台。

踏拍。 误台、忘场。

小（疯）神麻面曲。 跳神和唱戏的人要像疯子和麻面人一样，不要怕羞。

科递。 也称“使目箭”。旦脚的视线落在台下某个观众身上，这个观众立即撩起衣

襟，表示接受，当作一种荣幸。有时几个人抢着接受，常引起争吵。

上棚交先生，落棚交亲丁。 司鼓称“先生”。旧时卖身演员，上、下台都要清点人数进行交接。

高甲戏行话

一声二色。 声与色相比，声居首位。喻演技重于扮相。

曲头白尾。 唱的开头，念白的结尾，难度大。

真生假旦。 旦易得，生难求。

扮脚。 据行当穿衣服。

戏斗笼。 演员戏路开阔。

吊角。 怠工。

戏虎。 艺术权威。

芗剧行话

戏骨结成。 从体形到神态看是否适宜当演员，是戏班选材的条件。

丑面结成。 面貌骨骼是否适合扮演丑戏，是丑行选材的标准。

有棚脚缘。 指演员的观众缘。

做死戏。 唱做呆板，表演流于形式。

王爷戏。 班主有钱有势，戏班不但不怕人家欺侮，时而还会仗势欺人。

戏桌布。 跟戏班混饭吃的人。

雨伞班。 旺月集合，淡月分散做临时工的戏班。

冻露水戏。 冬令露天演戏，寒风刺骨，所得来的是辛苦钱。

叫鼓。 两班对台斗戏时，双方以板鼓声打招呼，才能开锣出戏称“叫鼓”。如一方不循此例，要受对方处罚。

叫吹。 双方停演之前，要互相用唢呐通知称“叫吹”。不按此例者受罚。

过年银。 戏头家要续聘师傅到炊事员，必须在农历十二月十六日至二十四日，当面商定包银后，送给对方红包（钱数约为一个月薪水），称“过年银”，以后从工资扣抵。

此外，在戏班里，蛇不准称原名，要称“溜”或“直骨”，鸡称“搭土”，犬称“大点”，虎称“山君”，演戏称“登孤”，学员称“孤粒”。

口　诀

梨园戏口诀

举手到目眉，分手到肚脐，拱手到下颏。

行三步，退三步，跟三步。

随行两步半。

潮剧口诀

阿旦出手到肚脐，小生出手到胸前。

老生出手到下颏，老丑乌脸“四散”（乱）来。

高甲戏口诀

若要戏路通，全靠幼时功。

生戏要熟唱，熟戏当生唱。

台下千见，不如台上走一遍。

好香烧一线，好曲两句半。

有棚顶，就有棚下。（舞台艺术来自生活）

闽西汉剧口诀

一生压百丑。

立如松，坐如钟，行如风。

一日练一功，一日不练十日空。

功底过颈一身轻，蹲步动作稳如钉，走步技巧无边底，翻腾飞跃无响声（汉剧丑脚功底要求）。

木匠斧、凿、锯，做戏声、色、艺。

杂　记

观　剧　吟

《灯夕二首》（宋　刘克庄）

久矣庞公懒入城，偶逢节序尚牵情，
盛鸱夷酒出行乐，铸裹蹄金难买晴。
不与遗毫竞华发，且随儿女看优棚。
老儒更为明时喜，闻说西南黑祲清。

本子流传自柳营，着行线彩斗鲜明。
似从傀儡家□出，又说熙河帅教成。
边地烽烟差向里，中州灯火尚承平。
何尝夜夺昆仑隘，真为君王奏凯歌。（砑鼓）

刘克庄，字潜夫，号后村，莆田人。宋淳佑间赐同进士出身，官至龙图阁直学士。晚年致仕在家。诗引自《后村先生大全集》。

《花朝集洪汝含宅观〈鸣凤记〉共限场字》（明　陈泰始）

惜春无奈卉群芳，酒伴相招到草堂。
花辫雕栏香自远，月窥绣草漏初长。
闷心降付扮榆社，往事惊看傀儡场。
双捧玉觥频传翠，敢云尚学少年狂。

《九月望日直社观〈彩毫〉剧分得三江》（明　陈泰始）

诗赓白社孰先降，争羡才人笔似杠；
剧演《彩毫》声嫋嫋，香吹红袖队双双。
卷帘明月飞眼镜，入座凉风动绮窗。
此夕应于天上纬，青州莫惜倒盈缸。

陈泰始，字一元，福建侯官人，明万历二十九年进士。喜昆曲，人呼陈大花。著有《湫石山房集》。上录二诗引自该书第五卷，分别作于明天启六年和崇祯六年。

《闽中杂感》八首之八（清　张远）

荔枝树下屯征马，茉莉花前听暮笳。

却喜儿童音语变，南音北曲乱交加。

张远，字超然，号无闷道人，侯官人。清康熙十四年解元。诗作于康熙丁巳年(1677)。引自《无闷堂集》卷八"律诗"。

《台海竹枝词》八首之七（清　郁永河）

肩披鬒发耳垂珰，粉面朱唇似女郎。

妈祖宫前锣鼓闹，侏儒唱出下南腔。

郁永河，字沧浪，浙江杭州人。清初官员，康熙三十六年奉命入台湾采矿，著有《稗海纪游略》。诗文引自清余文仪《续修台湾府志》卷二十四《艺文五·诗二》。

《竹马》（清　庄复斋）

一曲琵琶出塞，数行箫管喧城。

不管明妃苦恨，人人马首欢迎。

庄亨阳，字复斋，福建南靖人。清康熙五十七年进士。诗引自《秋水堂诗文集》，是康熙年间居家时所作。

《芷溪竹枝》十九首之三（清　杨登璐）

迎春演剧舞婆娑，听得新腔记忆多。

几日文峰松下路，添将时调杂山歌。

杨登璐，连城县人，清乾隆间优贡。诗文见于陈一堃主修《连城县志》卷十七"礼俗"（民国二十七年石印本）。

《观〈桃花扇〉杂剧》（清　郭尚先）

黄纸传金菊部头，小朝天子竟天愁。

未容蒨隐存卢妇，谁解新亭泣楚囚。

求剑忍教埋狱底，投鞭已报断江流。

可怜一代兴亡局，诘向秦淮十三楼。

郭尚先，字元闻，号兰石，莆田人。清嘉庆十四年进士。上诗引自《增默庵诗选集》。

《龙潭村观剧赠陈陶川茂才》（清　黄正绅）

到门溪水响潺潺，一榻全收四面山。
佳景乍经当驻足，故人相见况开颜。
欢筵鸡黍叨元伯，舞榭钗裙讶小蛮。
喜得从行二三子，归途也学唱刀环。

黄正绅，屏南人，清咸丰贡生。引自《双溪草堂诗钞》。

《迎神竹枝词》（清　黄茂生）

神舆绕境闹纷纷，锣鼓咚咚彻夜喧。
第一恼人清梦处，大吹大擂四平昆。

《鲤城竹枝词》（清　龚显曾）

喧喧箫管逐歌讴，月落霜深剧未收。
一曲分明《荔镜传》，换来腔板唱潮州。

龚显曾，字咏樵，晋江人。同治二年进士。诗见《桐阴吟社诗》。

《咏荔镜传》（清　龚显鹤）

北调南腔一例俱，梨园誉本手编摹。
沿村《荔镜》流传遍，谁识泉南李卓吾。

《观剧》（清　聂敦观）

歌风情，心欲醉；歌苦节，涕欲坠。
文章自古伦常地，不及"洋歌"人人易。
灯标高揭"儒林"标，傀儡居然登场试。
商巷少年朝把臂，一时传遍人麕至。
就中闺门粗识字，听词能诵《鸾凤记》。
香车逐队无猜忌，搭棚一丈为标帜。

聂敦观，字子聪，侯官人。诗作于清光绪九年。

《戏仿闽腔十劝曲，萧洁有诗见许，依韵奉答》（清　林苍）

衣冠从宦亦逢场，肯为伤春一断肠；
冷落枉随杨学士，是非任唱蔡中郎。
天花四散因人着，水月相看与世忘；
千偈澜翻吾岂敢，乞君玉尺细裁量。

《听剧三首》（清　林苍）

借题讽世托俳谐，语出裙钗事更佳；
多少歌姬浑不识，曲终有客致伤怀。

此声不作廿年强，独有红妆解断肠；
可惜当年词曲手，及身未见杜秋娘。

老来百不合时宜，借取红牙好女儿；
归去余音犹在耳，破题今日一轩眉。

林苍，字天遗，闽县人。清光绪二十年进士。上录诗文引自《天遗诗集》已未集。

《观莆仙戏〈春草闯堂〉》（老舍）

可爱莆仙戏，风流世代传。
弦歌八百曲，珠玉五千篇。
魂断团圆后，笑移春草前。
春风芳草碧，莺啼艳阳天。

《观高甲戏〈连升三级〉》（邓拓）

三百年前唱宋江，闽南村社梨园腔。
泉州处处传高甲，水浒家家话晚窗。
莫怪舞台常有丑，从知技艺本无双。
远来京国殷勤意，相祝何须倒一缸。

《观闽剧〈贻顺哥烛蒂〉》（老舍）

八年尚忆钗头凤，今日欣看烛蒂哥。
宜喜宜悲情更切，轻愁微笑漾春波。

老舍于1952年观看闽剧《钗头凤》演出。《钗头凤》系悲剧。1962年，老舍同曹禺、阳翰笙等老作家莅闽，观看福建省闽剧实验剧团演出《贻顺哥烛蒂》，并欣然赋诗留念。《贻顺哥烛蒂》系喜剧。故诗中有“宜喜宜悲情更切，轻愁微笑漾春波”之句。

戏　　谣

高甲戏歌谣

大棚配大戏，鼓响人就去。
免吃放碗筷，九人四双靴。

云霄潮剧歌谣(见《云霄县志》)

天乌乌，持雨伞，敢(盖也)大姑；
大姑你来我不知，做戏做伯喈；
伯喈吃米糖，做戏做刘郎(刘全进瓜果也)；
刘郎去守瓜，做戏做郭槐(华)；
郭槐(华)卖胭脂，做戏做姜诗；
姜诗能相刣(善战也)，做戏做英台(祝英台)；
英台是姿某(呼女性也)，武松去拍虎(打虎)；
拍虎没死，大老爷去鉴地理。

罗源大湖村歌谣

大湖人，要做班，
学戏《下三关》。
没行头，用粗担。
“猪头旦”，要学《虹霓关》。

闽北四平戏歌谣

看戏屏南班，下酒老鼠干，
零吃地瓜干，配粥豆腐干。

正音戏歌谣

大鼓隆隆吼，正音翻筋斗，
傻子看正音，土地听京戏。

戏　　联

建瓯南亭顺天圣母古戏台戏联

引古征今古事恰如今事
以虚为实虚情还似实情

粉黛非直演出当年面目
形情毕露重瞻昔日衣冠

上杭中都千年台戏台楹联

装男亦好装女亦好举起刀枪剑戟但愿演抗日戏
汉剧也罢木偶也罢无论生旦丑净大家唱爱国曲

平和大溪壶嗣古戏台柱联

惟这几个俳优妆出古今无穷人物
只此片刻调戏弄来天下极大事功

莆田瑞云祖庙戏联

琵琶声里风霜厉
姓字云头日月光

四时歌舞新人物
万古乾坤大戏场

莆田城隍庙戏台对联

出忠入孝扶名教

前歌后舞绘太平

福州长乐元帅庙对联

意气俨然今学者
风流原是古忠臣

福州南台茶亭庵戏台对联

南北两途往来凭解渴
古今一样善恶看收场

甲舞丁歌且下十石酒
南来北去适中一杯茶

南安罗东田公元帅对联

十八年前开口笑
醉倒金阶玉女扶

坑口显应垂千载
朱朝封位至三公

连城罗坊戏台对联

綵袖舞低千嶂目
清歌响彻一林松

连城罗坊鄞江致祥园班戏联

摇钱树栽在青石岭
白玉炉铸出九龙刀

虚弄干戈原是戏
又加中点变为文

江伯谦为莆仙戏新舞台班撰联

度曲先生不离古

学堂戏子亦维新

清康大和尚书就莆仙戏演出《陈三磨镜》、《大娘教子》、《投荔枝》、《孟道休妻》题联

磨镜展风流未经商母断机教

投荔成窈窕若遇姜郎掷笔休

清戴大宾为莆仙戏演出《游西湖》、《珍珠米糊记》撰联

田头涸一勺之多敢动西湖鼓乐

番薯干三餐不继休云米糊思妻

清李翰章为戏园撰联

谁云皮里春秋直绘出圣贤眉目奸佞心肠是是非非凭半日小轮回唤醒渴睡汉

我亦登场傀儡须扮就名士风流英雄气概磊磊落落做一个奇脚色留与后人看

林弁为明清演义剧目演出作戏联

执政甚于盗匪亡国犹贪金币

贼臣不知君父出师只为裙钗

郁达夫为闽剧《梁天来》撰联

难得芝兰同气味

易从乌鸟辨雌雄

刘锦龙为仙游演出莆仙戏《目连救母》撰联

南海普陀山早被日本觊觎观世音岂能久在

西方天竺国现绾英人蹂躏释迦佛何乃无灵

政和县杨源公社英节庙戏台戏联

风月悬金鉴辨贤良识奸佞勘明史册大文章

天地有洪炉炼忠孝铸节义熬就乾坤真汉子

常将闲事从新演

聊把今人做古人

把往事今朝重提起
做工夫明日早些来

布武修文宛然经济
嬉笑怒骂俱是文章

假哭愁眉使人叹
假笑欢乐使人欢

传奇写书千般景
乐事还同万象新

金榜题名虚富贵
洞房花烛假姻缘

尤溪台溪西吉古戏台戏联

假字中居古古则今观观不尽新新世界
戲乃半边虚虚当实看看起来件件风流

传　　记

传　　记

洪埔师　生卒年不详，清初时人，原籍建宁县。又名老埔师，后人尊称他为高甲戏师祖。洪埔师本为竹马戏师傅，清初，随竹马戏班流动演出至闽南。因内部有隙，在漳州一带散班，遂流落南安滨海一带，后定居岑兜村。洪埔师戏事内行，戏文、表演、曲牌、文武乐场等样样皆通。那时闽南民间，逢年过节盛行"练宋江"的表演，但表演过于粗陋，且耗资甚巨。洪埔师视为陋习，萌生改革的意念。他首先倡导将其改为"倩戏"（即雇戏），倩者只须付定额戏资即可，不事挥霍。其次，他在保留"练宋江"原有乡土特色和武打基础上，将其改造成有戏文故事，有固定曲牌，有特定表演程式的一种戏曲形式，取名"九甲戏"。同时，将竹马戏小出，如《搭渡弄》、《番婆弄》、《管甫送》、《公婆拖》等移植来演出，然后根据历史故事编排大戏。他还从闽南人喜闻乐见的南音中选取曲牌曲调，作为主要唱腔。并吸收其他剧种的表演，增设脚色行当，创立各行当的表演程式，逐渐使九甲戏发展成为较完整的地方剧种。

洪埔师为了不断扩大九甲戏的影响，经常组织戏班对台演出，同时演出一个剧目，要求表演同功同曲同鼓点，从而引起广大观众的注目，故后人呼其为"戏祖公"。过去戏班同人每为艺事相争不下时，总要说句口头禅："不信，去问岑兜戏祖公。"

张　福（？—1909）　莆仙戏艺人。排行卅七，人称福卅七，莆田县黄石塘下人。清同治年间，拜名旦吴董（1821—1909）为师。吴董排行十七，人称董十七，莆田城关西门外龙桥人，以演《姜诗》著称，在清同治年间享有盛名。晚年授徒为生，已八十高龄仍为学生排戏。张福是他最有成就的学生。张福隶属清音班，工生旦戏，尤擅雉尾生。在《赤壁鏖兵》中扮周瑜，在演到周瑜看兵书，忽听小军报告敌情时，愤然掷书向左转身，左手挽右雉尾，另一雉尾甩到脸上，用嘴衔住，表现了周瑜少年气盛和褊狭急躁的性格，被人称为一绝。莆仙戏传统表演动作夸张硬直，张福敢于打破前人框框，使每一动作程式轻巧圆活，微妙入神。他扮演的脚色，不论哪一行当，均称高手，因此号为"通天教主"。后来张福专事课徒。他教学生有几个特点：（1）"看行当做戏"。他教肩



功，同是荡肩，生旦各不相同。旦脚的劲放在脖子两边，头随着两肩荡动，显得婀娜多姿；生脚的劲放在两手腕上，肩荡头不动，显得潇洒大方。(2)“看衫看台做戏”。同一行当脚色，服饰打扮亦不相同。(3)“要演好自己也要学演对方”。如演梁山伯的要学演祝英台，演祝英台也要学演梁山伯。他认为熟悉对方才能演好自己。因此张福的弟子均能兼演生旦戏，互串脚色。

张福有两个得意门生，一为黄训(1887—1943)，人称老旦训，莆田霞尾人，工旦脚，隶属富春楼班，为张福传戏的有力助手，擅演“三嫂”(彦明嫂、伯喈嫂、买臣嫂)“三娘”(大娘、三娘、翁懿娘)。二为著名生脚黄文狄。

诠　基(约1849—？)　　北路戏艺人。姓氏不详，罗源县岭头村人。约清同治年间，先在罗源县大湖班，后在古田县溪边村新祥福班演戏，亦在古田高升班搭班，扮大花。至今周宁县川中村林公宫戏房尚刻有以“诠基”落款的题记：“光绪七年十月初八丑时开台，古邑高升班在此一乐。”并留有记载当时演出的《回龙阁》、《文武升》、《双秋莲》、《沉香阁》等剧目单一份。

诠基身材魁梧，嗓音粗犷，演技不凡。曾在《斩郭陇》中扮郭隗、《黄金台》中饰伊立、《沉香阁》中饰严嵩。他登场亮相时，脸上肌肉颤动，发威时，声色俱厉，双目炯如铜铃，人们誉为“大花王”。在闽东北各地北路戏戏班中，深负盛名。据传，当时省城福州的祥升、吉升等徽班同行，闻之颇疑，特往探访，待观其演出后，不得不叹服。惜其唱白多带乡音土调，难登大雅，多活动于乡野间。

陈金备(1863—1942)　　北路戏艺人。古田县溪边村人。幼年入北路戏祥福班学艺，先学小生，后学老生。清光绪十九年(1893)，因倒嗓无意登场，遂携平日积蓄，回乡筹办戏班。当时，各地戏曲新腔迭出，班社如林。陈金备觉察北路戏未能顺应时流，戏景不佳，必须改革标新，故将戏班取名新祥福。由于他的苦心经营，戏班由原三十人左右，扩大到五十余人，使新祥福人才荟萃，行当齐全，行头新颖，剧目丰富，一时局面大开，在闽东北赢得“北路一”之称，陈金备在群众中亦博得声誉。当时旧俗，凡聘某班演戏，包戏者须付定金，承聘者亦须拿蟒袍等物资抵押。惟新祥福可例外，仅以陈金备自用的旱烟筒作信物，包戏者笃信不疑，陈金备亦守约不爽。至今闽东北尚流传陈金备“烟筒头定戏”的佳话。

陈金备能体恤同仁疾苦。他待人以诚，守信好义。每届发薪，他总亲手将艺员养家之钱先行寄去，仅留适量，供其本人使用，以使艺员家小无冻馁之虞，更使一些好赌者无可赌之资，故同行无人不感其德。

陈金备办班有方，然其家庭遭遇却很不幸。儿媳因婆媳不睦，被婆婆强行转卖他人；独子陈兴朝愤而离家出海，下落不明。陈妻不久亦郁郁病故。民国十九年(1930)，他已年近古稀，无法继续办班，乃将行头卖与同村侄辈陈必朗接办新祥升班，自己仅留下部分乐器、行头，在家教授村童，以遣孤寂。每逢“土主”生日，或乡邻吉庆之事，犹能搬演数出，一为茶

酒之资，二为欢娱晚景。直至七十九岁孤零而终。

圆明法师（1876—1932） 打城戏创始人。号慧海，俗名侯清海。湖南长沙人，幼随父入闽。十岁时，由于家境破落，卖入开元寺为小沙弥。因其天资聪颖，且勤苦攻读，颇受主持长老喜爱。十五岁即能精读佛经，熟练戒坛各种技艺。是年修戒于福州西禅寺，法号弥山，赐称都戒元。十六岁，与超尘和尚在泉州共同主办大开元班。超尘认为"打城"仍属于宗教仪式中的点缀，圆明则主张突破宗教的范畴，使之成为具有宗教色彩的闽南地方戏。两人终因见解不同而分道扬镳。

清光绪三十一年（1905），圆明时年二十九岁，即自筹资金创办了小开元班。演出地点开始从广场转入舞台，自此始被人称为打城戏。圆明为使打城戏得到发展，先后聘请了木偶戏艺人吕细火、林润泽、陈丹桂等人传授《目连救母》，并移植徽昆剧目。同时，大量借鉴木偶戏的音乐曲牌和表演艺术；延聘京戏师傅传授武打基本功，为打城戏后期擅演猴戏奠定了扎实的基础。他为培养新生的艺术力量，从辛亥革命后，即在开元寺附近招收了一批青少年及幼童，先后举办了三期艺徒传习班。每期都由他亲自主持。他对艺徒生活上照顾备至，训练却从严要求。三九、炎夏训练从不间断。他屡屡教诲艺徒："一日不练自己知；二日不练师傅知；三日不练观众知。"以此勉励艺徒勤奋苦学。打城戏艺徒要经过五年的严格训练，再经过六个月的舞台实践，才能出科上台演出。这也是他制定下的一条严格法规。通过传习班的教习，圆明法师培养了不少优秀演员。如名旦傅忠、名丑蔡风灯、武二花杨一同、"闽南猴王"曾火成等，都是出自小开元班的艺徒。

圆明法师于民国二十一年（1932）六月十八日逝于泉州。

张万伦（约1878—1953） 平讲戏演员。古田县鹤塘官边村人。少时聪敏，灵巧好动，外号"犬精"。曾就读于村学，不耐塾规，常受责而逃学，塾师目为不可教。当时官边及邻近井边村，均有平讲戏班时常演戏，张万伦每聆歌管必前去观演。他爱仿戏中唱做，学之皆肖，遂为班主、戏师所赏识，求其父母，允其进班学戏。初学旦行，十余岁登台当丫环配角，即引人注目。渐而从贴旦到小旦、青衣，当上主轴。他以演《赠钗》中的兰梅、《采桑》中的人心、《三官堂》中的秦香莲，大露头角。他的扮相、嗓音均具天赋，兼之表演认真，刻画人物感情细致、风格清新，一扫当时平讲戏旦脚戏浮浅粗俗之弊。他当时虽未成年，但闽东北一带群众却赞曰："犬精做小旦，没锣没鼓也好看"。

张万伦貌似纤弱，而性好强。二十多岁时，见外来乱弹班在闽东北渐有后来居上之势，即奋然邀集闽东北平讲戏有为艺人三十余人自立新班，精制行头，扩充乐队（原平讲戏前台清唱，后台帮腔，少有管弦伴奏），组成新如意班，与乱弹腔抗衡，被誉称"平讲一"。民国十五年（1926）前后，又邀福安平讲戏兄弟班新长兴远征闽中，并亲自为新如意班当"戏老虎"（打前站开辟戏路），扩大演出地盘，互张声势，平讲戏遂中兴一时。后期，福州逗腔班流入，与平讲、乱弹形成鼎峙之势，他不得不随之改变策略，采取兼收并蓄的作法，使新如

意以平讲戏为主，合乱弹、逗腔于一台。惜年老力衰，后继乏人。中华人民共和国成立后，新如意班解散。

张万伦表演清新脱俗，自成一格，惜过早离开专业，且未授徒，难成流派。他力求挽颓闯新，但夙愿未酬。他有子三人，皆不嗣父业，相率弃家，远走新加坡谋生，均无下落。1953年，新如意散班不久，张万伦亦与世长辞，享年七十五岁。

龙福绪(1879—1935)　　祁剧演员。字长寿，艺名明信，湖南祁阳人。九岁入塾，十五岁投师学艺。他别名“龙老包”，系班友及观众对他的尊称。来由有三：一是他为包班班主；二是他戏路宽广，生、旦、净、末、丑皆能包；三是擅演包公戏。

民国十一年(1922)，龙老包率新福祥到赣南一带演出。同年，入闽到达宁化，后辗转清流、明溪、连城、永安等地演出。民国十九年，他在宁化组织班内子弟，并在当地招收部分青年，开办了“忠”字辈科班。他亲自授课，讲做并举，培育了一批祁剧后人，为祁剧的传播、并扎根福建做了贡献。经科班学习日后成名者有龙忠凤、龙忠秀、雷忠禄等多人。

龙老包文化水平不高，但凭长期的舞台实践和演出的需要，也曾编写了多出戏文。晚年根据真人真事编导的《子期卖疯》一剧，情节十分感人，唱词优雅生动，至今仍时有农村业余剧团上演。

民国十九年，新福祥离开宁化到永安小陶一带演出。其时，正值国民党军队“围剿”中央苏区，民不安生，戏路闭塞，戏班时演时停，处境极为艰难。为维持生计，团结班友，龙老包不仅主管演出事宜，而且亲自率领全班艺人上山砍柴，共度戏荒。民国二十四年，他由于日夜操劳，积劳成疾，在连城县坑子镇病逝。

陈文星(1879—1959)　　莆仙戏鼓师，艺名“锣星”。莆田县常太乡人。清光绪末年从艺，师事方鲁(莆田县黄石乡人)。先后任紫星楼、新桃园、新华英等班鼓师。

陈文星富有革新精神。二十世纪初，即与其师方鲁，师兄弟欧汉，徒弟黄九、彭俊等，协力改良莆仙戏音乐。如〔风和子〕、〔北台妆〕、〔驻马厅〕、〔古轮序〕等曲，经其加工润色，旋律更加华丽，曲趣更加丰满，更富抒情性，成为莆田“十音班”的必奏曲牌。同时，他们也改革一些乐器，如缩小横笛的管身，缩短胡琴和三弦的杆柱，使这些乐器能发清脆的高音，提高了表现力。

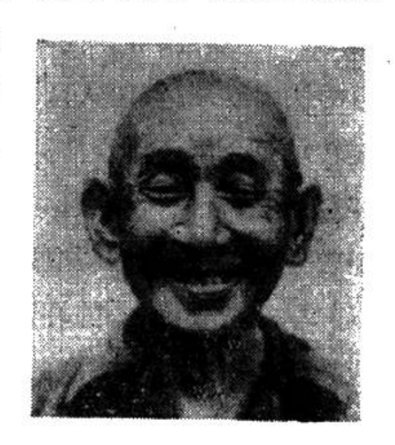
陈文星鼓艺造诣甚深，所击“阴阳槌”、“双槌”，强劲有力，轻重得当，感情起伏别有韵味，为莆仙戏鼓艺独树一格。对《姜诗》、《孟道》、《蔡伯喈》、《彦明嫂》、《吊丧》、《果老种瓜》诸剧的鼓点，推敲尤精，一板一眼，丝丝入扣，同行叹为观止。

陈文星教艺教人，师徒亲如骨肉。艺徒许锦霖母逝，他暗令媳妇挑谷二百斤济助，乡邻传为佳话。1958年，他重病在床，犹强支病体，为其徒林国梯(常泰人，时为莆田县实验剧团司鼓)讲授《孟道》一剧鼓点。他潜心鼓艺六十余年，培养出数十名莆仙戏鼓手，较著名的有黄九(灵川人)、彭俊(渠桥人)、林柳开(华亭人)、黄乌(涵江人)、萧金育(城郊人)、

许锦霖(常泰人)、刘文星(常泰人,曾任仙游县实验剧团、鲤声剧团鼓师)、黄文凤(西天尾人,曾任仙游县实验剧团鼓师)等。艺人黄文狄初任导演,多得其助。两人经常合作,成为莫逆。1959年病逝,终年八十岁。

徐曲盛(1882—1965) 竹马戏乐师。漳浦县人。家贫,从小受竹马戏熏陶,六岁就能唱南曲《王昭君》中的选段。清光绪十八年(1892)到竹马戏龙美子弟班学戏,由于聪颖勤学,深得师傅器重。他擅长旦脚,在"锣戏"《王昭君》、《赛昭君大报冤》中饰王昭君、赛昭君,声艺俱佳。光绪二十六年因倒嗓,改习音乐。他能演奏各种乐器,尤精琵琶,先后在竹马戏玉兰子弟班、发子弟班、竹子弟班担任文乐乐师。他为人热心,乐于把己之所长传授于人,被子弟班尊称为"长乐师"。1955年,深土乡院前村成立竹马戏剧团,他被聘为编导,曾为剧团培养了二十多名男女演员。先后排演《跑四美》、《砍柴弄》、《番婆弄》、《唐二别》、《王昭君》等二十多个剧目,受到漳浦县人民政府和文化主管部门的表彰,被评为县文艺先进工作者。1965年8月病逝,终年八十四岁。

陈德碗(1882—1967) 梨园戏演员。晋江县福埔乡人。本姓王,四岁时过继舅父,改姓陈。十岁,父及祖母先后去世,乃依叔父度日。十五岁进三和顺七角围班,从师曾治学小生,启蒙戏有《朱寿昌》、《刘文良》、《姜孟道》、《尹弘义》等。后又从李岁学《苏秦》等戏。学徒期三年多,出师后,仍留戏班演戏。二十一岁到厦门源春班,后又去同安灌口泉发班搭演七年。泉发班班主陈泉水也是艺人,工外脚,擅演白须戏,陈德碗亦曾拜其为师,学习梨园戏上路剧目《程鹏举》、《蔡伯喈》、《王十朋》、《孙荣》、《朱买臣》、《王魁》、《苏英》等。三十岁时,回晋江福埔老家。时闽南上路荣发班小生翁极,曾红极一时,陈德碗回乡之后,便到荣发班拜翁为师,从其学艺,长达九年,深得其表演精髓,遂扬名晋江。陈德碗成功的塑造了很多脚色,如《苏秦·提灯拦路》中的苏秦、《尹弘义·花架下》中的尹弘义、《王十朋·十朋猜》中的王十朋等。他把这三个不同类型的小生演得各具特色,深得观众喜爱。晚年,陈德碗改演外脚,先后在朋发、庆发、金宝春等上路老戏班演戏。1959年,他在省梨园戏演员训练班教戏,并受聘为福建省文史馆馆员。"文化大革命"中被遣散回乡,不久郁郁而逝。



艾火贤(1884—1938) 梅林戏艺人。艺名宽嘴旦,泰宁县朱口人,祖上世代务农。艾火贤幼时喜观剧,凡到朱口演出的戏班,都前往观看。十七岁入福庆班,从师萧荣顺、江火春,工旦脚。他聪慧,善模仿,扮相佳丽,嗓音甜脆。入班后,很快登台献技,崭露锋芒。二十世纪二十年代中期,闻名于江西北部及闽西北诸县。后自组火贤班,添置行头戏具,并教授弟子。朱口一带诸乡村求师学艺者颇多,主要艺徒有萧松祖、廖根财等。戏班演出的剧目有《玉蜻蜓》、《探昭关》、《二度梅》、《白蛇传》、《活捉三郎》、《莲花庵》等。其中,《探昭

关》、《白蛇传》尤为出色。在《探昭关》中，他饰浣纱女，蹲溪边浣纱，见伍子胥问路，用捣衣棒触地立身而起，表现头晕的一段动作，表演真实细腻。在《白蛇传》中，他饰白素贞，与饰演许仙的毛盛姑配合默契，在误饮雄黄酒一场中，许仙发现白素贞变蛇，大惊失色，昏厥倒地。白素贞醒后发现许昏死，做立定斗鸡眼、昏厥动作，转唱哭腔，其声凄凉悲切。每演至此，观者多有落泪。泰宁的朱口、梅林、车上、石冈、善溪、双坪一带的群众，每谈起艾火贤的演技，无不叫绝。

民国二十二年(1933)，艾火贤因肺病辍演，火贤班亦随之解体。艾火贤无以为生，以典当衣物、出卖田产度日。民国二十七年谢世，终年五十四岁。

陈　坪(1884—1956)　　高甲戏师傅。又名陈仔坪，南安县石井苏内村人。父陈谱盘是提线木偶艺人，人称"嘉礼盘"。十三岁时，陈坪到石井镇岑兜村福良兴高甲戏科班，拜洪三天为师，初学苦旦，继学老生，后攻男女丑，同时还学会了鼓板等打击乐。故他对各行当的表演及文武场面均很精通，尤以女丑最为著名。演出的主要剧目有《荔枝记》、《打铁记》、《大同城》、《骑驴探亲》、《铁弓缘》、《浪子打观音》、《陈光蕊进京》、《黄菜叶》、《玉环记》、《飞鹅洞》、《李翠莲》等。他在《铁弓缘》中饰演的巧言令色的蔡氏和《李翠莲》中饰演的能说善道的快嘴李翠莲，给人留下了深刻的印象。他的旦脚特技"吊髻子"(即将发辫吊在柱子上旋转)至今仍为群众津津乐道。当年，晋江、南安、同安一带聘请高甲戏班演出，如无陈坪登台，戏资只付半数。有"没坪旦，扣一半"的顺口溜，在各地流传。1915年至1921年，陈坪曾带福庆兴班赴新加坡、马来西亚、印度尼西亚等东南亚国家演出，盛名海外。

早在清末民初，陈坪即立馆授徒，一边演戏，一边教戏。馆所流动于晋江、南安一带。他教授的科班计有岑兜的福庆兴班，溪东的金成兴(第三期)，后山的永福兴，还有晋江的金井班，南安的黎明兴、苏内班等。他为高甲戏培养了一批人才，其中不少人成了一代名优，扬名海内外。如著名文武老生董义芳、著名武旦洪金乞，以及艺名"赛春雷"的大花洪大钦、艺名"雪中梅"的苦旦洪仔返、艺名"驾云行"的武丑洪加走、艺名"宛龙飞"的武小生洪阿喜等，皆出其门下。和陈坪曾先后同师洪三天学艺的师弟、后被誉为"闽南第一丑"的柯贤溪，也曾就教于他。柯贤溪久演不衰、蜚声南北的拿手戏《骑驴探亲》即陈坪亲授。陈坪对徒弟要求严格，一丝不苟，即使是艺满离馆的弟子，每上台演出，他也要一旁监督，其高艺厚德，深为同行、弟子所敬重。

中华人民共和国成立后，陈坪虽已年近古稀，仍应聘为泉州市高甲戏剧团艺术指导，并为有关部门和后辈演出了《打铁记》。他的弟子、泉州市高甲戏剧团团长董义芳，每有重要演出，仍要雇车专请陈坪师前来监台。泉州市高甲戏剧团还专门请画家为陈坪作巨幅画像，以作留念。1956年病逝于泉州，终年七十三岁。

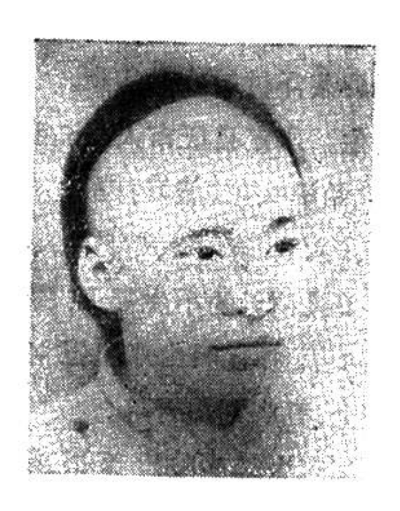
俞鸿冠(1884—1959)　　舞台美术师。福州人，字幼卿。父业裁缝，家贫。三岁失母，十四岁到鼓楼前一爿糊粿店学艺，十七岁在港头一家外国人办的锯木厂做工。十九岁因工锯

断左手。工伤后当厂门看守，闲时自学作画，后为照相馆绘制摄影背景布幕。民国六年(1917)福州基督教青年会演学生戏，请俞鸿冠画幕景。民国七年被闽剧善传奇班聘为幕师。嗣后又为新赛乐、赛天然等班制景。他所作布景，色彩鲜明，立体感强，形象生动、逼真，倍受观众赞誉，名声倾动省内外，远及泰国、新加坡的戏剧界。民国十五年受上海大升舞台老板优惠敦聘，去上海绘幕。又被天蟾、大世界、共舞台等戏院以及梅兰芳、周信芳请去制作幕景。后赴天津、石家庄等地制景。民国三十七年回闽，在福州美术布景社继续作闽剧舞台美工。



余鸿冠一生勤奋，自学成才，在布景绘制上自成一家。早年，他设计机关布景，先剪叠纸坯，作出立体模型，然后征求剧作家严天铎、李挺元的意见，力求布景与剧中情景吻合。有一次，善传奇班演出时装戏《救国救民》，舞台上设置楼阁窗景，由郑奕奏扮演的女主角，站在布景后面对景窗做戏，观众感到新鲜别致，深为赞扬。新赛乐班演《孽海缘》，剧情发生在破旧房屋中，他以整块幕布绘出一个破落不堪的厅堂，其中有残破的中堂画，腐朽的横案桌，将要倾倒的祖先灵牌，似经修理而又损坏的大座椅，还有裂缝漏水的水缸等，生动烘托出特定的环境。他还善于设计舞台特技，表现各种神奇、惊险的景象。

俞鸿冠在福州以及上海、武汉、天津、西安等地都有学生。名画家蔡鹤洲、蔡鹤汀兄弟就是他的高足。蔡鹤汀十二岁在俞家学艺时，画到布幕高处，俞鸿冠就抱着蔡鹤汀，或令蔡鹤汀蹬在自己肩上挥笔作画。夏天常叫家人为蔡鹤汀洗澡，爱徒之心极为感人。1959年病逝，时年七十五岁。



张全镇(1885—1949)　闽西汉剧艺人。永定县高陂老富村人。七岁，父病死，母无以为生，遂将他以一百大洋卖与潮州乐天彩戏班。初当杂差，继学打鼓，后才学花旦、青衣(乌衫)。十四岁开始登台，主演《贵妃醉酒》，即获成功。中青年时，主演了《昭君和番》、《闹龙舟》、《对绣鞋》、《花亭会》、《活捉三郎》、《贩马记》、《白虎堂》、《开封府》、《春秋配》等戏，名声大振。他继承了前辈艺人的表演艺术，擅长翎子、水袖功，唱腔圆润，身段优美，善于刻画人物的内心世界。演出《贵妃醉酒》时，把既妩媚华贵，又满含幽怨惆怅的杨贵妃演得颇具魅力。成名后，曾多次赴泰国、缅甸、菲律宾、新加坡等国演出。在闽西、粤东以及南洋各地颇负盛名，被誉为“全镇派”。

民国五年(1916)秋，张全镇与同班丫头出身的旦脚张巧兰结婚，两人志同道合，长期同台合作。民国十三年，夫妇一起随外江戏四大班之一荣天彩到台湾演出，剧目有《昭君

出塞》、《贵妃醉酒》、《拾玉镯》、《落山别》、《孟丽君》、《崔子弑齐君》等。二十世纪二十年代末，又偕妻同赴东南亚各国献艺，在国外长达四年之久。

抗日战争爆发，张全镇携带妻子儿女从潮州返回故里，辍演在家，群众称之为“戏子华侨”。但他旧业难舍，未多久，夫妻双双又到外地搭班演戏。在他的演出生涯中，曾多次遇到风险，先后在诏安、黄冈、东山等地被强盗绑架三次，被勒索赎身大洋数万。

抗日战争胜利前夕，张全镇被广东大埔的戏头罗梅波强行截船，留他教戏达五年之久，培养了大批汉剧艺术人才。原广东汉剧院著名老生黄义、著名花旦黄桂珠均是他的高徒。他还被潮汕地区的三正顺潮剧班聘为教师，故潮剧界有些名艺人也出自他的门下。

1949年病逝于广东。

余文仔（约1885—1956）　北路戏演员。古田县鹤塘乡路上村人。家赤贫，七岁时，父母无力抚养，让在新祥福演三花的叔叔余岚头带到戏班学打小锣，后改习丑脚。其叔管教甚严。余文仔髫龄即知事勤奋，故长进甚快，十六岁领衔丑脚。他幼年伤足，只得专攻文丑，练就了一套“伸脖”、“抖须”、“耍珠”等丑功，人谓“三绝”。他扮演的丑脚有《分水钗》中的杨传、《碧桃花》中的禁子婆、《翠屏山》中的和尚、《程咬金拜寿》中的程咬金、《二重山》中的寨主等，表演幽默风趣却无丝毫庸俗之感。他台风严谨，从不加低级科诨。在闽东北各班中被誉为北路戏“两个半三花”之一，群众称赞说：“文仔演三花，没妆也有彩。”

余文仔尊师爱友，为人谦让，生活俭朴，绝无恶习，每搭一班，都受到班友的尊崇。他对后辈的提携，诚心尽力。民国二十一年（1932），在古田湖下村开永班时，他发现班友韦忠良的徒弟、十六岁的叶红俤是可造就之才，便力主其登台试演《碧玉簪》，并甘为其配戏。在他极力扶持下，“罗源旦”叶红俤脱颖而出，不久就远近扬名。他还主张后生仔台柱同样应拿头等月薪。常说：“后生仔是黄凉伞，要靠他们遮一班人呢！”中华人民共和国成立后，余文仔年近古稀，在家务农，同时教习业余剧团。1956年，在古田县茶洋村教戏时病逝。

郑星伍（1887—1942）　闽西汉剧演员。又名石妹子，工老生。永定县抚市人。外祖父为外江班新梅花班主，郑星伍自幼随外祖父在新梅花班学艺。始学头弦，兼习打鼓，并学得一手好琴技。后改学表演，以工老生成名。拿手戏有《骂曹》、《六郎斩子》、《拜斗》、《鬼断家资》、《三气周瑜》、《打金枝》等。他嗓音豪迈苍劲，与其表弟吴渭兰的小生唱腔飘逸潇洒，竞相媲美，同台演出，相得益彰。东家点戏时，总要他俩同台，并言明由郑星伍主演，否则要扣戏金。常和他合作演出的还有名旦钟熙懿、武旦赖红全、丑脚刘垒哥等。

民国十九年（1930），郑星伍为避家庭纠纷，离开新梅花班，到粤东大埔高陂的萧道斋班（后称公民汉剧社）搭班，活动于闽粤一带，并闻名于闽西、粤东。一次在古竹演出，他连续主演了七本戏。终因积劳成疾，在永定逝世，时年五十五岁。

蔡尤本（1889—1974）　梨园戏教师。晋江县东石乡人。家境清贫，九岁即卖身小梨园戏班学戏。学徒期间，曾扮演多种脚色，并以擅演《白兔记》中的小生初露头角。但十



七岁契约期满时，却在戏班里以打杂、挑戏箱糊口。他不甘于此，立志要当师傅。每当戏班演出或师傅教戏时，他都在一旁偷学。白天边挑戏箱边默念唱白，晚上睡前手按肚皮练习锣鼓经，有空时对着池塘水影练身段动作，逐渐学会了小梨园大部分剧目。二十六岁，拜七子班师傅周南为师，学习"正鼓"(即教戏师傅)。二十八岁，正式受聘为小梨园启蒙师傅。此后即长期从事戏曲教学。中华人民共和国成立前，他从教三十五年，教过二十多班小梨园，传授了近百出的传统剧目。他能口述小梨园所有剧目的演出本、音乐曲谱和所有脚色的科步动作，能戏之多为诸小梨园师傅之冠。

1951年，蔡尤本参加晋江县大梨园实验剧团，1953年合并转入福建省闽南戏实验剧团，均任团长。经他口述记录的小梨园剧目达六十余万言。其中有《陈三五娘》(《荔枝记》)、《刘知远》(《白兔记》)、《蒋世隆》(《拜月记》)、《董永》、《吕蒙正》、《朱弁》、《高文举》、《郭华》(《胭脂记》)等剧目，并教习了全部唱腔、科步。1954年，根据他口授整理的传统剧目《陈三五娘》，参加华东区首届戏曲观摩会演时，获得了大会全项大奖，并拍成电影。梨园戏这一古老剧种，因之闻名全国。1956年，蔡尤本加入中国共产党，并被推选为中国戏剧家协会常务理事、中国剧协福建分会副主席等职。同年，经他提议创办了梨园戏演员训练班，他兼任班主任。1959年，为表彰他对梨园戏的恢复、发展的特殊功绩，晋江地区文艺界举办了蔡尤本从艺六十周年暨戏曲教学四十五周年纪念活动。"文化大革命"期间，蔡尤本被迫退居乡里，1974年与世长辞。



严天铎(1889—1977)　闽剧编剧。原名鸿荃，闽侯县阳岐乡人。父存銮，以制造官轿为业。辛亥革命前夕，严天铎在私立福建法政专门学校就学时加入同盟会。福州光复时，他率先剪辫，上于山参加革命军，炮轰清将军衙署。民国元年(1912)，军阀政府追捕同盟会党人，他逃往福清县，为江湖班抄写剧本，由此渐谙戏曲，并结识许多艺人。

民国三年，福州闽剧班社艺人荟萃，脚色齐全，但缺剧本。严天铎在老艺人李发魁和友人许石泉的帮助下，将江湖班传统剧目《珍珠塔》进行改编，由三赛乐班上演，观众耳目为之一新。上海高亭唱片公司曾将其中唱段灌制唱片。从此严天铎即与李发魁、许石泉结为兄弟，以编剧为职业。发魁改名天星，石泉改名天觉，天铎之名亦自此始闻于世。

民国六年后，严天铎应善传奇班班主之约，为新进演员郑奕奏写戏。先后编写了《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》、《晴雯补裘》、《孤儿血》等剧本，均由郑奕奏扮演女主角。郑由此声名鹊起。民国十二年，三赛乐班应上海同乡会之邀，赴沪演出《珍珠塔》。严天铎又为戏班整

理改编了《刘知远》（又名《咬脐郎》），创作了时装戏《养媳恨》（又名《蒋老五殉情记》），三剧在沪演出一个多月，卖座不衰。

民国十七年至民国二十年，赛天然班班主施茂源以高薪聘请郑奕奏入班，并请严天铎继续为其编写剧本。严天铎遂将《姜诗休妻》改为《安安送米》，由郑演出。演出后上座率激增，与戏园分成所得的戏资由日夜场八十元提高到一百二十元。继而又创作《百蝶香絮扇》，郑奕奏饰剧中女主角英姐。在"妆台前"、"三杯酒"、"公堂告"三场戏中，郑奕奏的唱做技巧得到充分发挥，愈益蜚声榕城。严天铎的剧本酬金因此提高为160元，是当时闽剧界首屈一指的剧师。

民国二十四年，严天铎受暹罗（泰国）华侨戏班之聘出国。三赛乐班在国内因无好剧目，卖座不佳。班主写信向严天铎求援，他遂编写《梁天来》续本由国外寄回，演出局面立即扭转，文艺、南华、大中华等几家戏园均与三赛乐班签订演出合同。故班主迭函催严天铎回国。严天铎几经考虑，复函班主说："今在暹罗新恩虽重，但三赛乐旧谊难忘"。遂于民国二十五年夏回国，为三赛乐续编《梁天来》第三本。时协民社小生李铭玉初入三赛乐，多饰配角，严天铎颇为惋惜，他在《梁天来》第三本中着重写了苏佩之的戏，并把原来的老生行当改为小生，由李铭玉扮演。演出后，李铭玉果然声名大噪。从此，各戏班艺人均称严天铎为"大炮剧师"。

严天铎在戏剧创作中，十分重视编写时装戏。从辛亥革命到五四运动，直至抗日战争时期，他以揭露军阀割据、提倡男女婚姻自由、宣传抗日救亡为内容，前后创作、改编了时装戏《救国救民》、《孤儿血》、《蔡松坡》、《马占山》、《夜光杯》、《新茶花》等十余本。其中思想较为深刻、反映最为强烈的有《民族之耻》和《玻璃恨》。《民族之耻》上演后，舆论强烈，迫使国民党闽侯县党部在福州南公园召开剧界同行大会，宣布各闽班都搬演此剧以宣传抵制日货。《玻璃恨》因为揭露了帝国主义在华罪行，严天铎被诬为"诽谤友邦，有辱国体"而遭逮捕，后经班主多方斡旋才得释放。严天铎剧作还有《珍珠衫》、《一文钱》、《白扇记》、《林则徐》、《灯花缘》、《木兰从军》、《异姓兄弟》等四十多本。其中大部分成为闽剧传统剧目。中华人民共和国成立后，严天铎已年逾六旬，退休在家。1977年10月11日病逝，享年八十八岁。

黄琵琶（1890—1953）　高甲戏演员。艺名黄韵清，南安县石井田边村人。十一岁入福祥兴班学戏，拜师李允飽。先学旦脚，后转学老生，再转学丑，以破衫丑为最好。其演出的主要剧目有《管甫送》、《番婆弄》、《义德山》、《唐二别妻》等。民国十年（1921），应菲律宾侨团桑林公会之邀，黄琵琶赴菲律宾献艺，在其首府马尼拉新升堂戏院演出一年多。第二年回国后，与结义兄弟、著名艺人李清土、洪九万合组福胜兴班，并由他任班主，班址设在岑兜村。民国十三年，三人又在田边村重组新班新福胜。在二十世纪二三十年代高甲戏盛行之时，新福胜被列为著名的"五虎班"之一。

黄琵琶的丑脚艺术，奇巧独特，自成一格，人们称之为“琵琶丑”。他饰演的丑脚，不以“丑相”招徕观众，其化妆极为简单，不涂抹传统的白鼻块，只在双眉间抹一点浅红，可他一出台，一叫板，观众便蜂拥而至。他能通过丰富多变的面部表情将人物的各种心理活动表达得十分清晰准确，故观众赞他为“面形十八变”。他的表演活灵活现，趣味无穷，却又毫无庸俗之气，他从不在台上乱讲粗俗的台词。黄琵琶声音脆亮，口齿清楚。演《义德山捉猛虎》时，剧中的数百句套白，他能以快速的节奏，流利无误地一口气吐念出来，其声韵技巧，堪称绝妙。二十年代到菲律宾演出时，他的唱腔每每与大吹（唢呐）齐声并行，不分上下，侨胞惊叹其声亮韵清，赠号曰“黄韵清”。

黄琵琶还有“一台演二戏”与“一戏独脚唱”的绝招。所谓“一台演二戏”即两出二人小戏，如《管甫送》和《番婆弄》同时演出，他能同时分饰二脚，两边各有一花旦配戏，两戏按情节、顺序交叉进行，唱念做表各有一套，脚色交替变化，变而不乱，左右分明。所谓“一戏独脚唱”，即一出小戏男女脚色皆由他独自扮演，一会儿演男一会儿扮女，声音、表情、身段，变化多端，一人演活了一台戏。这种别开生面的表演艺术，使观众兴趣盎然。他不仅精于丑行，净脚亦佳。他演过的红净脚色有《三国志》中的关羽，《龙虎斗》中的赵匡胤等。

黄琵琶还是个出色的幕表戏的编剧者，他原目不识丁，但却有极强的记忆力，甚至能过耳成诵。在菲律宾演出时，因场所固定一处，剧目需日日更换，带去的现成剧目有限，应付不及，便买来许多章回、演义小说，由李清土念给他听。每听完一部小说，他便能铺设剧情，安排场次，设计主要唱段，编成剧本，付之演出。当时他编演的全本、连台本、幕表戏多部，使在菲律宾的演出坚持了一年半之久。黄琵琶这种本领，使班友和侨胞惊叹不已，赞他为“鬼生子”（奇才）。

黄琵琶成名，也给他招致了不少麻烦。晋江东石镇一家姓翁的富豪，要他和艺名“宝兰芳”的著名旦脚洪廷根到家，以床铺当舞台，为他一个人演出《番婆弄》作乐。在同安县一带演出时，遇到“莲花山”土匪头子叶定国到来，即使开台也要停演，要黄琵琶改妆，先演《义德山捉猛虎》给他看，方免生事。

从二十世纪二十年代起，黄琵琶即开始边演戏边带班授徒。他与李清土一起，为南安县田边新福胜科班培养了不少人才。其中有的还曾到菲律宾演出，留名海外。民国三十四年，他为南安下吴村的金隆兴课徒教戏，教习全本《再生缘》。民国三十八年，又在田边教一科班，开棚后往金门岛演出，适逢闽南解放，他毅然冒险而归，但此后不再演戏，于1953年病逝。

曾宪乙（1890—1971）　闽南四平戏演员。平和县人。十二岁入漳州四平戏凤仪班谋生，初当挑水工，后班主见其聪颖好学，天赋优越，遂令其拜师学艺。

曾宪乙从师四平戏名旦萧德保（广东省大埔县人），专攻正旦。师傅严授不苟，他亦勤勉好学，未几学业大进。他一生主演了《彩楼记》、《拜月亭》、《西厢记》、《百花公主》等上百

个剧目，并以其清俊的扮相、甜润的唱腔和传神的表演著称闽西南，人们昵称“乙仔旦”。戏班所到之处若无乙仔旦登台，就得扣戏资三成。

民国七年(1918)，凤仪班解散，曾宪乙先后转入永丰堂和漳州的万盛班演戏。不久，万盛班亦散班，从此曾宪乙便衣食无着，穷困潦倒街头，以补鞋补木桶为生，从此息艺离开舞台。

1956年，平和县文化馆将他在《红娘请宴》中的扇子功，整理为《扇舞》，参加龙溪专区和省农村业余文艺会演，均获奖。福建省歌舞团特聘他教授《扇舞》，在全国会演中获奖。之后，曾宪乙即参加龙溪专区芗剧团，传授四平戏旦行基本功。1958年，龙溪专区艺术学校成立，聘请他为艺术学校老师，专事课徒授艺。同年，龙溪专区戏曲协会派专人记录他口述的四平戏传统剧目二十八个。1960年，平和县人民政府为抢救四平戏剧种，成立了四平戏训练班，特调他回平和县与叶瑞气老艺人一起，教授《红娘请宴》、《赴彩楼》、《双拜月》等传统剧目。1961年，福建省文化局邀他演出《红娘请宴》，并由省戏曲研究所拍摄成戏曲艺术资料片。1971年病故。

江幼宋(1891—1979)　　莆仙戏编剧师傅。又名方璟，字以行，晚年自号何叟。仙游县城关人。少时家境贫寒，受学于刘琼仙及母舅王汝弼，不时得到他们的济助。

他工诗文，尤精词曲音律，书法苍劲秀逸，曾创立半湖诗社，颇多佳作。1956年，他曾为《九莲灯》舞曲谱写《百花齐放莲灯红》一词，脍炙人口。《九莲灯》参加全国民间歌舞会演，获演出奖，并拍成电影。他常为仙游和外地戏曲作者修改剧本，润色曲词。如《春草闯堂》中的春草上轿，胡知府徒步跟随，春草唱：“今朝好体面，执事排轿前，漫云婢子贱，知府作跟班。”又如春草对李半月小姐认婿时唱：“姑爷两字无半两，英雄一命重如山。”确是“曲尽人情，字字本色”。凡有求教者，他从来一丝不苟，读到好处，辄拈须吟诵不已，发现不足处，也能中肯地提出见解，帮助修改，从不肯违心喝彩，随意捧场，因此备受艺人敬重。仙游县编剧小组称他是“编外人员”、“补丁先生”。1954年，他曾与陈啸高、陈仁鉴合写《琴挑》参加华东区戏曲观摩演出大会，获剧本奖。他与陈啸高合写的《春江》、《虎牢关》曾由福建人民出版社印行。他与陈仁鉴、柯如宽合写的《春草闯堂》，1979年获全国剧本创作一等奖。他与柯如宽合写的《敬德画像》，先由《热风》刊载，后由福建人民出版社印行。1958年，他曾为《福建传统剧目选集》编辑《杨家将》九集。晚年曾整理《隋唐演义》连台本多集，未及成书，十年浩劫，尽付一炬，殊堪惋惜。他不计名利，乐为他人作嫁衣裳，从不与人计较稿酬，与人合作，不强求署名。风格之高，确有“补丁”先生之遗风。

江幼宋擅撰戏联，曾撰写《三国演义》大棚联尤多。或评点剧情，妙趣横生，或讥讽时事，寓庄于谐，雅俗共赏。1979年因病逝世，享年八十九岁。

李百丹(1892—1930)　　莆仙戏演员。仙游县龙华乡西华村人。出身农家，父母早逝，由婶母抚养。十三岁，入莆仙戏信和班学艺，拜生表(艺名)为师，初学旦脚。二十岁，

自组新丹和班，改扮丑脚，兼演武生、须生、老旦诸行，其丑脚表演艺术曾名噪莆仙剧坛。他扮演的多是下等官吏或三教九流的丑脚人物，表演诙谐幽默。如在小戏《兰溪县令》中，他扮演的只认钱不认理的贪财县令李要仁，妙趣横生，使观众乐不自禁。

李百丹不识字，却能编善导。他编演的《桂林生与章宝司》一剧，揭露了棺材商唯利是图的丑恶嘴脸。他自扮棺材商章宝司，入木三分地刻画了一个利欲熏心的奸商形象。他编演的小戏《四十九天毕业》，辛辣地讽刺了当时一些只在大学里混了一阵，便俨然成了大学毕业生，但又不会办正事的纨袴子弟，可笑至极。他编演的《康安神祝寿》则对那些不懂人情事理的人进行了善意的讽刺。他还善于根据当时当地的地理风情，编演一些时俗滑稽小戏。如在自编小戏《花极花茂》中，他扮不孝之子花极，当花极被官差追捕时，边转弯抹角逃跑，边以丑脚的语言流利地道出当地的街名、巷名、屋名、河流、桥梁名等，使得观众捧腹不迭。他每到一村，便搜集该村财主们损人利己的掌故，巧妙的插入科白之中，起到劝世讽喻的作用。

李百丹的武戏也极有名气。他身躯魁梧，仪表堂堂，两眼有神。在大棚戏《三国》、《赵子龙劈竹筒》中扮演赵子龙，气宇轩昂，很有英雄气概。在《岸贾打》中，扮演奸臣屠岸贾。当屠岸贾搜宫被公主鞭打后，气急败坏地一跳老高，在空中，双腿弯起，两脚掌叩在屁股上，“咯嗒”有声，然后落在台上。有人问这特技是如何来的，他掀起裤管，一看，膝头上练起厚厚的两个肉疙瘩，确非一朝一夕之功。他在《秦叔宝打铜旗》中扮演的秦叔宝，不仅具有将帅风度，而且双锏武技高超，锏法严谨准确。其技艺代代相续，流传至今。他主持的新丹和班，当时能扬名仙游全境，是与他精湛高超的表演技艺分不开的。

李百丹曾两罹匪祸，面对险境，竟能以戏剧式的诙谐、逗弄，哄骗匪首，终脱匪穴。不幸第二次被捉之时，却已负伤，得脱回家便卧床不起，逝世时年仅三十八岁。

郑文语(1892—1961)　　高甲戏演员、教师。又名王文语，绰号红毛语，原籍南安县郭前村。清光绪二十九年(1903)，十一岁时入南安岑兜村福裕兴高甲科班学戏，师傅洪扁找。初习旦，后转学老生。未久，随班往新加坡、马来西亚、印度尼西亚、安南、暹罗等国演出。在新加坡，他长期与活跃在当地的金和兴班合作。他还参加过京班，学过京丑和京剧锣鼓经。曾以博艺多能，扬名于新加坡、马来西亚等地。民国二十四年(1935)，郑文语已届中年，带着精湛的技艺回到阔别近三十载的故土，在南安洊江村的福美兴搭班，演出于同安、晋江、南安、厦门、金门等地。翌年，入赘同安县莲前村王家，故又名王文语。



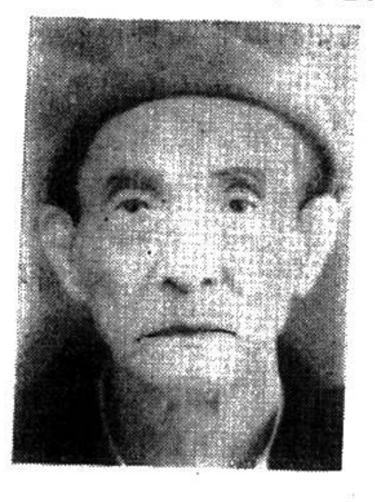
郑文语文武不挡，但最为擅长的是黑白髯老生和红北(净)，尤以擅演关羽而蜚声海内外。他塑造的关公不露不暴，神威至极，加以魁梧的身材，方面大额，配以丹凤眼、卧蚕眉，

其形象俨然就是人们心目中的关羽。尤其他演《玉泉山》关羽画像时，端坐神帐内，重枣色的面颜庄重神武，头上的帝爷盔金光闪闪，使观众恍如步入关帝庙，不觉肃然起敬。郑文语的表演艺术，颇多京剧韵味，尤对念白的处理，很有京腔京韵特色。加上他擅演红净，又是英属新加坡的归侨，故人又戏称他为“红毛语”。郑文语刀枪技巧凌厉，富有内功。在《过五关》中，他饰演的关羽轮战六员大将时，六个对手演员皆气喘嘘嘘，唯他呼吸如常，人皆奇之。戏中“抓须回刀”的绝妙武技更是深受欢迎，曾有好艺者加资连看两遍“抓须回刀”，传为趣话。

郑文语较著名的戏有《过五关》、《单刀赴会》、《水淹七军》、《古城会》、《困土山》、《走麦城》、《玉泉山》(以上均饰关羽)，《二狼山》(饰杨继业)，《征西传》(饰薛仁贵)，《取宛城》(饰张秀)，《斩黄袍》(饰高怀德)等。

中华人民共和国成立后，郑文语应弟子董义芳之邀，到泉州市高甲戏剧团任艺术指导。1956年，曾登台示范演出《斩黄袍》(饰高怀德)，观者赞叹备至。1958年，他已六十六岁高龄，应早年弟子洪金乞恳请，到晋江专区艺校带班传艺。郑文语素无志于教戏，他每叹之谓：“凡课徒则必严训严教，非此，弗能造就成才。然严教则易招怨，若不严，则宁可不为也。”故他早年从未开科授艺，唯二十世纪二十年代演艺于新加坡时，从国内前去的福庆兴、福美兴一些新艺员，曾慕其名登门拜师求教，艺员们好学谦恭之心，终于使他慨然应允，无私传艺。受其教益而后成名的弟子有董义芳、洪金乞、李清土、陈清河、施仔俊等。

郑文语到晋江专区艺术学校不久，便响应号召，带科班学员支援大田山区，成为大田县第一个高甲戏专业剧团。两年之后，因年老水土不适，患病回家。1961年农历五月十二日，突招堂侄至床前听遗嘱，翌日谢世。当地民间传说，关羽亦是五月十三日归天。郑文语一生擅演关羽，性直好义，平时沉静少言，不苟言笑，临终时，安详瞑目，徐徐而逝，颇具关羽之气。经人传说，愈具传奇色彩。



郭联寿(1892—1963)　闽西汉剧乐师。龙岩湖邦人。父母务农兼营鞭炮业。郭联寿十三岁拜饶钟(广东饶平人)为师，学习汉剧音乐。十八岁入汉剧新舞台戏班任乐队伴奏。后随班南渡马来西亚、新加坡、印度尼西亚、菲律宾等地演出，历时六个月，于民国十七(1928)年回国。在龙岩东街开设东碧斋印刷店兼刻图章。当时，他虽离开戏班，却时常到铁山、龙门、合作镇、适中、曹溪、东肖、苏溪头等乡镇的汉剧子弟班教授音乐、唱腔。从民国三十一年始，先后在新天彩、乐天彩、新罗剧社、龙汀剧社、龙门剧社和广东同义国乐社等班社任乐队伴奏。1954年入广东文光汉剧团，后转龙岩专区汉剧团。1959年调龙岩专区汉剧学校任器乐教师兼授唱腔。

郭联寿博学多艺，器乐、声乐样样皆通。笛子、唢呐、头弦、二胡、三弦、锣鼓等无所不会，生、旦、净、丑各行当唱腔，行行谙熟，被称为“汉剧界一代大师”、“汉剧活词典”。王善杰编辑的《闽西汉剧音乐》二百三十七支唱腔、曲牌中，有一百八十八支是郭联寿提供的。

郭联寿乐于助人，不论是否同行、相识，凡来求教，他都毫无保留地把自己所掌握的知识献给人家。广东汉剧音乐工作者管石鉴、李德礼等人登门求教，他即提供多支唱腔和乐曲（吹牌、串调）。当时有人劝他“留一手”，他不以为然地付之一笑说：“谁能把我的东西传下去最好了。”

他对己严、待人宽，生活十分简朴。为人重义，有困难从不轻易向国家或亲友伸手，并以“仁义不重财，重财不仁义”的警语书于扇面自励。他爱惜人才，谦虚好学，善于发现别人的优长。如广东有一年仅十三岁的小乐手，头弦弓法好，他赞不绝口，表示要向他学习。1963年，郭联寿因病逝世。

姚望铭（1892—1966）　梨园戏演员。晋江县樟井村人。十五岁入晋江赖厝下南戏僮班（七角围）学戏。三年四个月期满后，搭玉顺、和顺、梨川等班演戏，并拜名师黄家建门下习艺深造。



姚望铭学净，虽先天条件欠佳，身材偏矮，声音欠宽亮，但他并不气馁，决心以勤奋补不足。每天清晨对着大缸“喊破嗓”（“破”，开的意思），终于练出了洪亮的净嗓。他苦练架势，除练梨园戏传统表演的身架外，还注意吸取江西地方戏、京剧等剧种的身段做功，故后来他演净脚时，蟒服着身，不但不觉其矮，反觉其魁梧无比。他扮演的包拯，确有一种雄武威严，令人生畏之感。

姚望铭戏路宽，除本工净行外，还擅长白须戏及外丑戏。他扮演《拜公·训子》中的梁灏，通过跑马、赶路、解绑、训子等几段表演，把梁灏年迈、心急，既愤怒又不失诙谐的形态、心理、性格表达得极为逼真、细致。他扮演《商辂》中的吴丞相，更是众口交誉。姚望铭擅演的戏文颇多，他能教能演，堪称下南老戏的“戏头笼”。他还拉得一手好二弦，在音乐上亦颇有造诣。1953年4月，姚望铭由晋江县大梨园实验剧团转入福建省闽南戏实验剧团。1960年调至省梨园戏演员训练班任教，栽培了不少新人。1966年病故。

叶恢景（1892—1968）　梨园戏演员。工旦脚，艺名九指旦。祖居晋江县东石西尾村，后举家迁晋江沟头村。少时入下南戏僮班（七角围）学戏，及长拜名师黄家建门下。

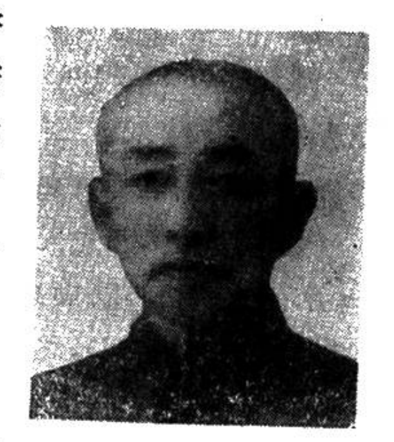
他擅演闺门旦，在和兴班与名小生张林筍搭档演出《吕蒙正》中的“验足迹”，脍炙人口。由于他们长期合作，所以在叶恢景离开了和兴班后，因为没有默契的演员配戏，他们谁



也没有再演过这出戏。《吕蒙正》中的“煮糜”是他拿手的独脚戏。在这折戏里，他用了许多细致入微、真切生动的表演来表现人物的心理变化，如表现用火石取火时，火刀碰击中火星跳到眼睛上的揉眼，尝食饭粒是否煮烂时被烫口等，表演得维妙维肖，成为闽南观众妇孺皆知的名旦。

叶恢景虽蜚声闽南，但从不以名角自居，他为人谦和厚道，平易近人。梨园戏名演员苏乌水是他在玉秀英班最后收的一个女弟子。1960年起，在省梨园戏演员训练班任教，同时受聘为福建省文史馆馆员。1968年病故，终年七十七岁。

杨湘衍(1892—1968)　戏曲理论家。字尚梲，福州人。早年毕业于福建公立法政专门学校，先后执教于省立二中、华南女子文理学院、省商业学校。但他一生热心于戏剧活动，尤对闽剧素有研究，著有《儒林发展史》、《闽剧简介》等专著。从二十世纪二十年代起，着意研究闽剧的文言、白话的音韵，对福州话的辨字、辨音、读音、审音，都有所论述。民国二十六年(1937)，杨湘衍协助田剑光创办《闽剧月刊》，撰写了多篇《闽班艺员小传》，并附有剧照。翌年，国民党福建省执行委员会宣传部、省抗敌后援会、省戏剧改良委员会、省民众教育处联合举办闽剧从业训练班，以培养提高编、导、演人员的艺术修养为宗旨。杨湘衍受聘讲授文史、地理常识，甚得学员欢迎。



杨湘衍兴趣广泛，技艺多面。诗词、小说、书画、音乐诸多领域无不涉猎。他曾悉心搜集清末民初福州达云霄等十余家儒林班艺人的传闻轶事，加上自己在多年从事的戏剧活动中的所见所闻，写成反映闽剧艺人悲惨命运的小说《闽海歌儿》，在报纸上连载，并印制成册，引起社会反响。对戏剧编导，他造诣尤深，常有精辟的见解。严天铎编写的闽剧时装戏《夜光杯》、《蔡松坡》等剧，杨湘衍均参预构思并发表了卓有见地的意见。闽剧旦脚演员黄荫雾扮《夜光杯》中的女主角爱国歌女时，杨湘衍启发他要“外表妩媚，内怀忠义，忠肝侠胆，外形表演当深入揣摩”。使黄加深了理解，准确地把握了人物的心理情态。三十年代，他积极参加人籁票房京剧演出活动。抗日战争爆发后，他偕同票友，以票房的名义，邀集艺人公演，自已也粉墨登台，在《空城计》中扮演司马懿一角，并以其高昂的唱腔博得好评。演出所得收入悉数捐献前线，慰劳抗日战士。其行、其德、其艺备受人们赞誉。

杨湘衍在多年的戏剧活动中，和诸多戏剧界人士广为交往。他与闽剧旦脚演员郑奕奏情谊深厚。当年郑奕奏演出的《黛玉葬花》、《晴雯补裘》等，在曲词、唱腔诸方面均得助于杨湘衍而不断改进。郑奕奏每出新戏登台，杨湘衍不管风雨交加、洪水为患，总要前往

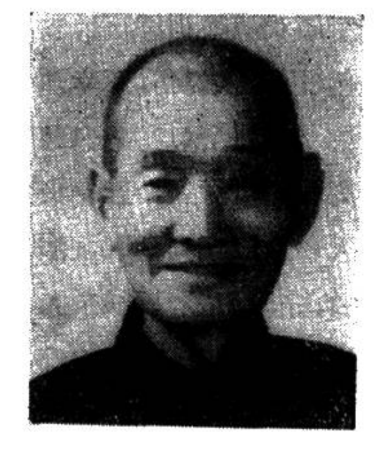
观看，并将观感一一记录。他对郑说："等你告别舞台之时，我将根据这些实录，撰写一本《郑奕奏舞台艺术》，以资纪念。"不幸十年浩劫，这些未及整理成章的珍贵记录资料，尽付一炬。

中华人民共和国成立后，闽剧艺术蓬勃发展，面貌一新。杨湘衍深感快慰。他坚持每戏必看，每看必提意见。与老艺人关系更为密切，常常悉心帮助他们提高文化。1963年，福州市文化局举办闽剧编导班时，杨湘衍虽年逾古稀，仍兼授古诗词课，使学员大有收获。

杨湘衍性情豁达，和善可亲，与人相处，以诚相待，知无不言，艺人甚得其匡正。每遇人急难，不惜倾囊相助；而对奸人坏事，则嫉恶如仇，溢于言表。中华人民共和国成立之前，三赛乐班演出《行乐图》，杨湘衍在唱词中添加了一句"迷信治人更胜法律"，辛辣地讽刺了当时的法律尚不如迷信活动更为有效，以针砭时弊，演员张江水为此受到警方迫害，杨湘衍愤慨万分。适当局派人约聘他为省府秘书，他坚辞不就。

十年浩劫，杨湘衍自不能幸免。重病之时，尚对闽剧之命运戚戚于心；垂危之际，朋辈友人临床探视，他无一语涉及个人后事，仍殷殷于闽剧艺术之前途。杨湘衍曾任福建省文史馆馆员，福州市文联委员和文艺协会理事等职，终年七十六岁。

陈家荐（1892—1970）　梨园戏师傅，绰号"走司"。原籍南安县五都麻坑乡，家境甚苦，父母都是肩挑苦力。五岁时母病殁，大哥卖与他人。九岁时与十三岁的二哥一起也被卖给晋江县溜石乡小梨园协成班，兄弟俩身价银共九十元。不久，父亲在一次族斗中被人打死。因他受不了班主虐待，几次逃跑均被捉回打得半死，故同行都称他"走司"（方言，逃的意思），反而把陈家荐的正名给忘了。

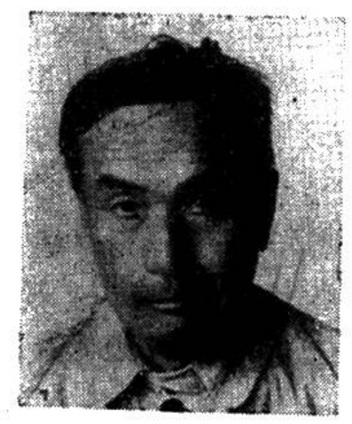


陈家荐在协成班近十年。初时干后台杂役，四个月后始随师傅陈顶司学艺，因身材矮小，习旦行。五年中，学会了小梨园的十八棚头（即十八个剧目）。开门戏是唱做并重的青衣戏《朱弁》，他演朱妻王氏，以后又接连扮演了黄五娘、刘月娥、李三娘、王玉真、王月英、王昭君等角色。当时旦行盛行"跻功"，戏班里叫"假脚行"，陈家荐也苦练过这种技艺。由于长期饰演旦脚的习性，使他演起戏来极富古代妇女的体态风韵，生活中亦温文尔雅，颇有端庄矜持之气。

十九岁时，离开协成班，入赘南埔陈蚵司家，并用平时积蓄的钱，在泉州水仙宫边开了间小饭馆。二十五岁时，饭馆不幸遭火灾，只好重操旧业，先后在晋江的三连珠、三连兴、晋升、振隆、三和成等戏班教戏。三十余年中教过几十个戏班，全是担任"二水"师傅。他教戏认真严格，一丝不苟，富有钻研精神。

抗日战争胜利后，梨园戏濒临灭绝境地，陈家荐无奈回乡务农。1957年受聘到福建省

梨园戏演员训练班任教，同时受聘为省文史馆馆员。他曾和蔡尤本师傅合作教习了全本《陈三五娘》，为复苏梨园戏做出了贡献。1970年病故，终年七十九岁。



许志仁（?—1969） 梨园戏演员。晋江县人。原习旦行，后改丑行，长期在德春班演出，为梨园戏"下南"名丑之一。

许志仁善于根据角色的身份、思想、行为创造性地运用大量民间口头语、歇后语、俗谚，在戏中插科打诨。有时即兴插入一些针砭时弊的嘲讽，一人竟能说上个把钟头，使观众自始至终兴味盎然。如他的拿手戏《义童算粿账》，运用生动的民间俗语揭露金章妻和她的小姑子如何虐待下人的种种罪行，使观众在捧腹不已的笑声中，看清了这种为富不仁的小人的丑恶灵魂。

许志仁的表演身段灵活多姿，表情滑稽多变。如他在《金俊》中塑造的佬仔青、在《刘全锦》中塑造的刘全锦等人物，就是通过极富表现力的形体动作和各种步法、手势，刻画出他们卑劣可笑的嘴脸。

许志仁还随班教授弟子，梨园戏著名女丑林玉花就是出自他的门下，他保留的传统剧目颇多。中华人民共和国成立后，经他口述记录下来的就有《刘大本》、《章道成》、《周德武》、《郑元和》等二十一个剧本。1953年，许志仁参加了福建省闽南戏实验剧团。1957年在梨园戏演员训练班任教，并受聘为福建省文史馆馆员。1966年剧团解散，被迫回家。1969年，因失火烧伤，不幸逝世。

林阿全（1893—1960） 闽西汉剧演员。工净。原名林思明，艺名乌面全。永定县高陂西坡村人。五岁丧父，七岁母改嫁。阿全孤苦零丁，靠叔父艰难度日。十八岁时，新天彩外江班到他家乡演戏，他爬墙观看，遂生学戏念头，到戏班请求，居然被收留。入班后，先做杂差，后演杂角、老生。他天赋聪颖，技艺长进快，渐得班主器重。有次新天彩在某地演出，当地恶霸因该班无黑净，便借题敲诈去一百元大洋。为此，林阿全自愿补缺改演黑净。他苦练功夫，不断实践，"而立"之年，终于成名。时人尊称为"乌面全"。林阿全以黑净应工的剧目主要有《五台山》、《三打王英》、《法门寺》、《马武捶宫门》、《击鼓骂曹》、《斩黄袍》等。他身体魁伟，扮相英武，唱腔高昂，"炸嗓"粗犷响亮。传说他高唱时连戏棚都会抖动。



林阿全演戏认真，即或身体不适亦带病上台，表演仍似猛虎下山，满台生风。但每次下场，便精疲力竭，瘫坐许久，不能卸妆。偶尔病重不能出台，他就倒卧幕

旁，为顶戏的徒弟帮唱。林阿全虽闻名剧坛，但对同事一向谦和礼貌，生活清廉俭朴，深受人们敬重。

民国十五年(1926)，林阿全离开新天彩到乐天彩搭班。以后又到南靖县奎洋乡，与人合办戏班。民国二十三年，因戏班蚀本，戏箱行头被扣，遂返乡，先后在龙岩的大池、红坊，连城的新泉等地教戏。中华人民共和国成立之初参加龙汀汉剧社，1952年参加龙岩群声汉剧团(后改称龙岩专区汉剧团)。1959年调龙岩专区汉剧学校任教。1960年辞世，时年六十七岁。

傅　忠(1895—1934)　打城戏演员。南安丰洲人。清光绪二十一年(1895)九月出生于一贫苦农家。十三岁就分担起家庭生活重担，每日砍柴挑往集镇叫卖。他自小喜唱山歌小调，甜润的歌喉引起打城戏大开元班师傅的赞赏。十四岁即进入大开元班学艺。十六岁时，有次师傅突然生病，临时由他出扮《会金针》中的刘金妻，获得成功，从此专攻青衣花旦。十八岁转入小开元班。表演艺术日渐成熟，博得了闽南观众的喜爱。演出的主要剧目有《试雷》(扮龙女)、《试罗卜》(扮观音)、《哭人彘》(扮吕后)、《庄子戏妻》(扮庄子妻)、《白蛇传》(扮白素贞)、《临水平妖》(扮陈靖姑)等。

傅忠不仅因精湛的表演艺术称誉闽南，且以勇于冲破旧传统，大胆革新而闻名剧苑。在打城戏的音乐唱腔上，他不仅保持了传统的古朴、流畅的特点，还着意吸收南音的曲牌与唱腔，并注重发音和咬字功夫。他在《试罗卜》中扮演的观音菩萨，特意引唱了一段旋律幽怨婉转的南音曲牌〔孤栖闷〕，从而更好地表现了人物的心理状态。为此，却受到宗教界一些因循守旧者的非难，但傅忠并不因此而动摇改革之心。

打城戏的生、旦脚色原是不化妆的，因为剧中的神佛多是用生、旦扮演的，神佛不得涂脂抹粉，这是历来的戒律。傅忠则认为戏剧不化妆就不能扮什么像什么，故而力主冲破教门束缚，学习和运用京剧生旦的化妆方法，进行舞台人物造型上的革新。他还注意学习和吸收其他剧种的舞蹈、身段等技巧和基本功，以充实、丰富打城戏的表演艺术。民国二十三年(1934)傅忠因病逝世，年仅三十九岁。



黄文狄(1895—1967)　莆仙戏教师。艺名仙狄，人称"生仔狄"。莆田县忠门安柄村人。幼年家贫，为人牧羊。十岁时以一百三十元身价银卖与莆田歌舞台班当子弟(戏子)。落棚师傅为莆仙戏著名艺人张福。黄文狄学艺四年，先习小生，后生旦兼工，是张福的得意门生。张福去世后，又随张福另一得意门生、师兄黄训学艺三年。

黄文狄在歌舞台班演戏十多年，扮演过

李陵、王魁、朱弁、郭华等二十多个生脚。民国八年(1919)，黄文狄改任教戏师傅，先后为上天仙、新传奇、新国民等戏班排戏。民国十三年歌舞台班散伙，黄文狄到其他戏班串戏。民国十六年，他受聘加入莆田双赛乐班教戏兼演员。并随班赴新加坡、马来西亚等国商埠演出，以演《梁山伯》、《头里王》等戏扬名东南亚。民国十九年回国后，由于受外来剧种表演艺术启发，黄文狄开始进行莆仙戏的革新尝试。他与当时在莆田授艺的徽班艺人切磋交流，大胆吸取外来剧种的长处。他排戏时，从剧情出发，善于变化，灵活运用传统程式，排出的戏总能引起一番轰动。时人赞曰："仙狄有手工，着手便出笼(成功)。"

中华人民共和国成立后，黄文狄在莆田县实验剧团任导演，其他剧团亦常请他排戏。他排的戏有《瑞兰走雨》、《朱弁回朝》、《米糷思妻》、《千里送》、《荆钗记》、《百花亭》、《仙姑问病》、《高继祖》、《姜孟道》、《彦明嫂出路》、《胭脂铺》、《宝莲灯》等数十出。

1957年，黄文狄任莆田县戏曲学校校长兼艺术顾问。1956年，他广集莆田县名老艺人，研讨编写《莆仙戏传统科介》，1961年成书，1962年由福建人民出版社出版。京剧大师梅兰芳评曰："记述精详，尤能说明传统技术特点。"1964年黄文狄与黄宝珍合演的《访友》，由福建电影制片厂拍摄成舞台艺术纪录片。

黄文狄从艺六十余年，先后为数十个戏班、剧团教戏，学生不计其数。成名的生脚有姚玉坤、王玉耀、祁玉卿、杨玉彝、黄风池、陈星火；旦脚有陈玉兰、陈细毛、陈金标、吴钱铿、陈国珍、黄宝珍等。1962年，黄文狄加入中国共产党，同年，加入中国戏剧家协会。十年动乱期间，因受迫害，病故。

薛良藩(1896—1941)　闽剧演员、教师。原名薛银俤，福州人。幼时家贫，随"拍铁锏"(江湖卖艺)扛刀枪、挑道具，以帮家糊口。十三岁入闽班赛乐天学戏，拜依常俤为师，工青衣、花旦。

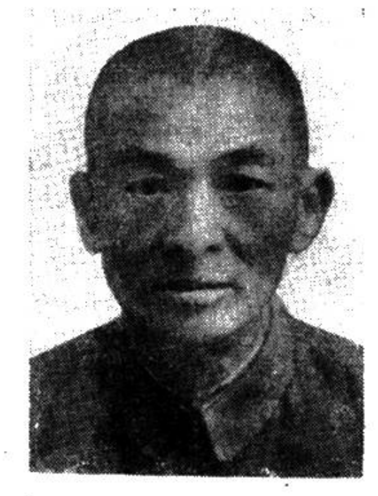


民国二年(1913)，赛乐天改称旧赛乐，时班内有十个外请演员被誉为"十奇帮"(福州语言，"奇"即"个"的意思)，薛良藩是"十奇帮"之一。他戏路宽，各行脚色都能演，曾创造了不少脍炙人口的舞台艺术形象。如《钱顺姐》中的钱顺姐、《凤仪亭》中的貂蝉、《甘国宝》中的王莲莲等。这些人物有青衣、有正旦、有泼旦，可谓行当多变，性格各异。他的青衣端庄斯文，花旦活泼俏丽，泼旦尤具魅力，其泼辣刁钻之气，绘声绘色。他在《甘国宝》和《火烧沉香床》中塑造的势利阴毒的王莲莲和虚情假意、玩弄王孙公子的妓女杏花姐形象，获得极大的成功。

薛良藩功底厚实、技巧全面。在《四幅锦裙》中，他饰演的青衣，行路时有三个不同情态和技巧的拉裙动作，每次演出都引得满堂喝彩。在《金丝鲤鱼》中他扮演渔女，其唱腔每使观众在一片寂静之后，突发出雷鸣般的掌声。民国十年，二十六岁时，即被公誉为闽剧

四大名旦之一。第二年，薛良藩离班，与“十奇帮”同人郑大汕等同赴新加坡演出。民国十四年归来后，着手创建闽班新国风。为了筹集资金，他曾到外轮洗碗达一年之久。新国风开办之初，招收学徒二十四人。四个月后，又继续招收学徒六十余人。其中生、旦、净、末、丑，各种行当一应俱全。他还聘请一些有名望的艺人充实戏班，自己一身兼任班主、编导、教师、音乐、舞台美术设计，亲自过问全班一切业务。不久，新国风班便名角辈出，扬名剧坛。如黄铭卿、林依豹、郑风平、林依虎、林风贵、董风英等，都出其门下。薛良藩富有创新精神，他为连台本戏《白玉堂》设计的服装，别出心裁地将人物的绰号标记绣在衣服上。“白菊花”的衣服绣满清丽的菊花；“锦毛鼠”的衣服上绣着一只大老鼠。新奇别致的服饰，加上紧张生动的剧情和娴熟高超的演技，使八本《白玉堂》连演不衰，著名艺人林务夏就是演《白玉堂》一举成名的。又如《甘国宝》“借贷”一场，他设计的〔双蝴蝶〕唱段，既保留了原来幽雅酣畅的特点，又适当地加上“也”、“啊”等衬字，唱起来更感口语化。这段唱腔被誉为“薛派”唱腔的精华，流传至今。二十世纪二三十年代，新国风曾到上海、台湾等地演出，大获成功。薛良藩对待艺事，执著追求，不遗余力，终因身心交瘁，四十五岁时，便过早辞世。弥留之际，犹眷恋闽剧艺术，口哼闽剧曲调，直至声微气绝。

郑善宝(1896—1968)　闽剧鼓师。原名郑海坡，闽侯县郭宅乡人。从小喜看闽剧，1908年入福州歌舞台班从艺，习旦脚，后因倒嗓，不能登台表演，于民国八年(1919)改习音乐。先后拜陈依娓、吴学朗为师，专攻打击乐。历任高乐天、乐醒民、新国风、复兴、四赛乐、善传奇等闽班鼓师。中华人民共和国成立后入旧赛乐闽班，后随班转入福建省闽剧实验剧团，一直担任主鼓(正鼓师)。



郑善宝从事闽剧打击乐工作，技术全面，工作认真，富有创新精神。中华人民共和国成立初期，音乐改革是当务之急。郑善宝与新音乐工作者密切配合，积极改革，成绩比较显著。例如一板二眼(三拍子)的板式，他不仅乐于接受，而且通过背谱、苦练，终能掌握规律，指挥若定，受到同行的赞扬。每一本新戏，他都能事先背熟，在演出中，边司鼓边和唱，感情倾注于台上人物，使打击乐与演员的唱、念、做、打紧密结合，传情达意，丝丝入扣。演现代戏，郑善宝不受传统束缚。1952年排演《刘胡兰》，他提出要加强打击乐以增强气氛，在敌连长带兵搜捕刘胡兰的场面上，大胆使用〔踢戈〕、〔快长锤〕、〔急急风〕、〔四击头〕等一连串介头，既与表演动作紧密结合，又使气氛陡起，把刘胡兰猛然推门而出，与敌连长照面的这一紧张场面推向高潮，并为下一场“刑场”剧情制造气氛，音乐效果十分良好。

1954年，参加华东区戏曲观摩会演，郑善宝为闽剧《荔枝换绛桃》等戏司鼓，荣获乐师奖，为闽剧界第一个获奖的乐师。不久，加入中国戏剧家协会福建分会和中国戏剧家协

会，还列席福州市人民政治协商会议。1965年，郑善宝年近古稀，组织上让他退休，但他仍对闽剧音乐满腔热情，常到剧团参与排练，对后辈时加指点。1966年，他迁回家乡。1968年病逝。

邱德民(1897—1969)　南词戏编导、音乐教师。原名邱木兴，南平市人，出身于书香门第，曾于家中厅堂设私塾。中华人民共和国成立后任小学教员，1960年调南平市艺术学校(南词班)任教师。

邱德民自幼喜爱音乐，于二十世纪三十年代参加南词鹤鸣社从师张团俤，学习南词音律，并学得二十多个剧目和几十个曲牌以及唱、念、吹、弹等技艺，通晓笛、箫、笙、扬琴、古筝等乐器的演奏方法。抗日战争期间，南平的南词班社陷于瘫痪，参加人员寥寥无几。抗日战争胜利后，邱德民即组织起赓韵社，亲自教徒授艺，参加者五十多人，学成《出猎》、《和番》、《拜月》等十多出折子戏和"七牌十番"等吹奏曲牌，一时盛极南平。

中华人民共和国成立后，邱德民主动承担南平业余南词组(后改为南词戏业余剧团)的教师工作。1953年南词戏排演第一个剧目《井台会》。从南词清唱发展为戏曲，邱德民是主要创始人之一。为编辑《南词音乐》一书，他从1956年至1960年间，将自己多年来所积累的南词音乐的唱腔、曲牌，毫无保留地奉献出来，由叶友璜、熊正林整理，并经南平市艺术学校和中国音协福建分会刻印成册，成为当时南平市艺术学校的主要教材。邱德民在艺校任教期间，兢兢业业，把他所知的全部南词艺术传授给学员，为南词戏造就了一批人才。1964年南平市艺校改建为南词戏实验剧团，他担任编导，并积极参加南词戏音乐的改革和创新，曾改编〔吉安花〕、〔四面风光〕等器乐曲。他为《和番》一剧设计音乐时把佛曲〔幽腔〕改编为〔数魁子〕，为南词戏音乐的发展作出了贡献。

邱德民历任南平市第一、二、三届人民代表大会代表及中国人民政治协商会议南平市委员会委员。1961年被推选任中国曲艺家协会福建分会理事，1963年被聘为福建省文史馆馆员。1969年病故。

林南辉(1898—1952)　闽西汉剧演员、教师。龙岩社兴平坊寨(今龙岩东门外石板巷)人。工花旦，因其在兄弟间排行第六，人称"阿六旦"。十三岁到广东潮州，初学潮剧六年，后改学外江戏(汉剧)，多客串于潮、汕等地戏班。惟于每年春节趁回家省亲时，与龙岩汉剧艺人陈坤福等，在新天彩班同台演出《双驸马》、《落山别》、《金莲裁衣》、《收柳精》等剧目。



民国十三年(1924)前后，林南辉随潮州外江戏班乐天彩到龙岩东肖演《拾玉镯》时，应乡亲要求返回平坊寨演出。鉴于旧社会艺人多有被歧视的遭际，他母亲坚决要他改行，林南辉无奈从此弃艺，改以卖烟丝、鸡鸭肉、稀饭谋生。民国十六

年复出，到潮州老赛宝班教潮剧，并随班到了新加坡、泰国等地演出，此后长期客居异邦。民国二十年，从泰国返回龙岩省亲，数月后，又返回曼谷。他中、晚年时主要活动在东南亚，常年往来于泰国、新加坡间，在富商组织的俱乐部和华侨戏班教授汉剧或潮剧，也兼演员，主要教旦脚，亦教小生。教授的汉剧传统剧目有《霸王别姬》、《庄子扇坟》、《宋江杀惜》、《拾玉镯》等。泰国华侨的汉剧班旦脚陈绍忠即出自他门下，他为闽西汉剧在东南亚的交流和扎根作出了卓著贡献。

林南辉还热心社会公益事业，侨居东南亚期间常与戏班一起义演，将演出收入资助国内的抗日战争或赈济灾民，深受华侨和当地居民的赞赏。1952年逝世于曼谷，终年五十四岁。

李清河(1898—1967)　梨园戏演员。晋江县竹树下村人，原籍惠安县东园乡。六岁时，因家贫卖给小梨园泉成班学艺，习旦行。及长离开了梨园戏班，入赘竹树下村，并拜同村上路戏班乐师许楚为师，改行工贴。先后在永顺、庆发、宝春等上路戏班搭班演出四十余年。



李清河表演朴实细腻，尤善刻画不同人物的性格。他演《朱寿昌·冷温亭》(又名《跋柴》)中的寿昌母时，仅凭借着一支木扁担，运用一整套舞蹈化的表演程式，把老妇人艰难的伏背担柴、步履蹒跚地行走在大雨滂沱的泥泞小路上的情景，表现得异常逼真感人，成功地塑造了一位年迈体弱、意志坚强的困苦老妇人的艺术形象。1954年，在华东区首届戏曲观摩演出大会上，该戏参加了内部观摩演出，备受赞扬。在《王十朋·十朋猜》中，他通过层次分明、脉络清楚的表演，把十朋母这位殷实的老夫人的温厚善良的心地，对儿子既信又疑的复杂情感，及为儿媳殁于非命而悲愤忧伤的心绪，表现得不温不躁，十分细致准确。在《姜孟道·责孟道》中，他通过语调威严，节奏铿锵的念白技巧，把孟道母这位老夫人恩威并施、气概不凡的刚烈性格演得十分鲜明。他扮演的上述"三母"，被誉为梨园戏的杰作，闻名遐迩。

李清河除扮演老旦外，还演了不少属贴行应工的中青年妇女。如《入牛府》(《蔡伯喈》中一折)中的牛小姐，《寒冰投井》(《尹弘义》中一折)中的颜如玉，《对图》(《苏英》中一折)中的潘葛妻等，是上路老戏中比较全面的贴行名角。中华人民共和国成立前夕，梨园戏濒于衰灭，李清河亦息艺回家务农。1957年他应聘到福建省梨园戏演员训练班任教，同时受聘为福建省文史馆馆员。1967年逝世，终年六十九岁。

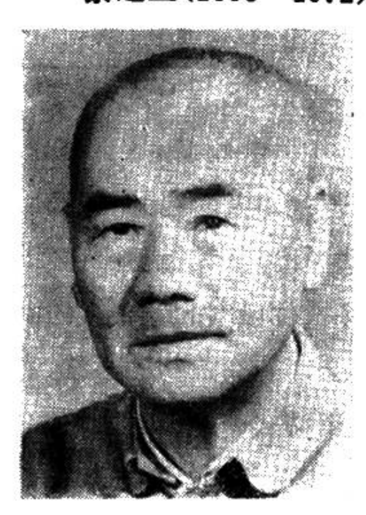
吴县秋(1898—1969)　潮剧演员。工乌净。原籍诏安县梅州乡。九岁时，被卖至云霄县霞云乡永正兴潮剧班学戏。初学须生，后改乌净，曾拜潮剧名师乌面谨为师。乌面谨从汉剧师傅处学得的拿手戏《搜楼》(官袍戏)、《搜书》(雉尾戏)、《专诸进鲈鱼》(袭头戏)、

《马武捶金砖》(白须戏)等，亦全套传授与吴县秋。

民国六年(1917)前后，吴县秋在永正兴期满，转入霞坂乡怡正兴班，又求教于乌净前辈乌面聪(广东人)。吴县秋在艺术上秉承师训，精益求精，并通过长期实践，研磨出不少独到的硬功夫。他在《搜书》中扮司马师，表演翎子功时，两支雉尾能够一动一静、左右交替地弄成波纹的动作；在《搜楼》中扮严世藩，能从右内台角一步倒踔至左前台角；在《进鲈鱼》中扮专诸，一百多个动作，无一重复。

后来，吴县秋离开怡正兴，转入三春香班。抗日战争期间，潮汕、厦门沦陷，戏班解散，他只得归乡务农。1953年，吴县秋被云霄潮剧团聘为艺术指导，时年五十五岁。他因长期贫病潦倒，两耳重听，双眼昏花，但仍孜孜传艺，并积极参加演出。1954年4月，龙溪专区戏曲会演，他饰演《马武捶金砖》中的马武，获大会奖励，并从此与木偶大师杨胜结成知交。同年八月，参加福建省第二届戏曲观摩会演，他在《搜楼》中的表演，得到全省戏剧界盛赞。在以后的十多年间，他的四个拿手戏，在各地演出均受到热烈欢迎，并不时有同行上门求教。1960年，福建省戏曲研究所特为他拍下剧照，留作戏曲资料。1969年10月，“文化大革命”中，剧团被撤销，正在家休养的吴县秋，闻讯赶回，痛哭失声。不久，病逝家中。

蔡迈三(1898—1972)　闽西汉剧演员。祖籍同安县，父兄早年在龙岩西街开豆腐店，后即定居龙岩。十四岁入新舞台科班，从师黄阿锦(闽南人，人称“小生锦”)习文武小生，出师后曾在乐天彩、荣德顺、新乐天、新舞台等搭班演出。民国十六年(1927)末，随新舞台班到马来西亚、新加坡、菲律宾、印度尼西亚等国演出半年，剧目有《九炎山》、《三气周瑜》、《打黄盖》等。翌年回国后，在漳平西元、钟秀、陇车等地教戏达七年之久。继之，在新罗剧社、新华剧社(广东)、梅龙剧社、龙汀剧社等班演出，直至1949年。中华人民共和国成立后参加了龙岩专区汉剧团，1956年调至龙岩专区汉剧学校任教。



蔡迈三身材高大，扮相英俊，功底厚实，表演逼真传神。在《打黄盖》中他扮周瑜，当周瑜见诸葛亮在他苦心安排的苦肉计面前，旁若无事，悠然饮酒毫不上当时，他把此时周瑜盛怒之态演得使人似能感到他青筋暴突、双目生烟。每演至此观众皆赞不绝口。他在《珍珠衫》中扮蒋兴哥，当演到蒋兴哥一怒之下踢鞋打妻一段时，只见他将脚往上一踢，鞋即腾空飞转，旋即落于手上。打妻后再往上一丢，鞋又在飞旋之后准确无误地套回脚上。每演至此，观众无不大声喝彩。在《桂枝写状》中，他表演腾空甩笔时，笔在空中旋转，而后准确地落于笔架上。蔡迈三不仅擅演英武的武小生，也擅演风度潇洒的文小生。在《蔡伯喈认妻》中，他演的蔡伯喈就是以文小生应工。在“认相”一场，运用了“飞像”、“三色脸”、“耍帽翅”、“甩水发”、“扇功”等多种表演技巧，将蔡伯喈突见父母真容后，既悲切伤情，又担心惹

恼牛氏，故而极力陪笑掩饰等复杂感情，表现得十分细腻。

蔡迈三授艺带徒，一向严肃认真，一丝不苟。学生的一指一法都得严格地按照示范，不许走样。在汉剧学校任教期间，他和别人合作整理了一整套文武生训练基本功、教学剧目等教材，运用于教学实践中。蔡迈三还特别重视戏德教育，为学生制定了诸如台上不准吐口水，穿了戏装不许随便坐，后台不许高声谈笑等多种戏规。在他的严格要求和悉心培养下，他的徒弟成才者颇多。

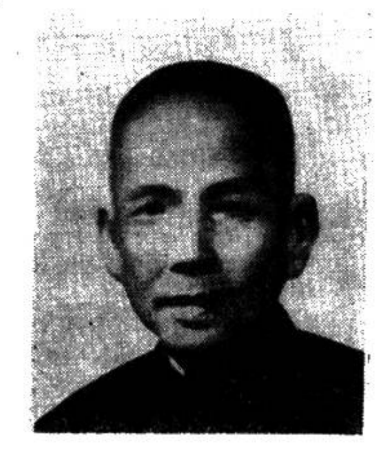
1972年，蔡迈三病逝于龙岩，终年七十五岁。

罗雪官(1898—1979)　　三角戏师傅。祖籍江西南城，出生于光泽县城关。自幼喜爱戏文，十四岁时，弃学离家，往光泽北路投师习学三角戏。他刻苦用功，不几年就谙熟了三角戏的老生、小生和小丑诸行当的技艺和剧目。民国八年(1919)始先后在三角戏学云班、细红班、连顺班、麒麟班、七星班等戏班搭班教戏。

1953年，邵武县组建邵光剧团，他被任命为团长兼导演。1956年，邵光剧团改为邵武县三角戏剧团，他继任团长。五十年代中，由他导演的传统剧目《姑嫂观灯》、《十八滩》、《雇长工》等，曾先后参加福建省戏曲会演。1964年初，由他执导的现代戏《沿山红路》，参加了省第三届戏曲现代戏会演，博得大会赞誉。

罗雪官从事三角戏艺术长达五十一年，曾传授和编演的剧目一百多个，为三角戏的继承和发展做出了贡献。罗雪官是邵武县政协委员、中国戏剧家协会福建分会会员。1965年4月退休，1979年病逝于邵武。

吴瑞德(1900—1969)　　梨园戏乐师。泉州市人。自幼喜爱南音，拜陈武定(字登桓，有"南音状元"之誉)为师。聪颖勤学，深得其师赏识，师尽授其艺，使吴瑞德终成博学多能、深孚众望的南音乐师。中华人民共和国成立后，吴瑞德受聘晋江专区文工队任南音教师。1953年，文工队与梨园戏合并为福建省闽南戏实验剧团，他任唱工教师兼任唱腔设计。



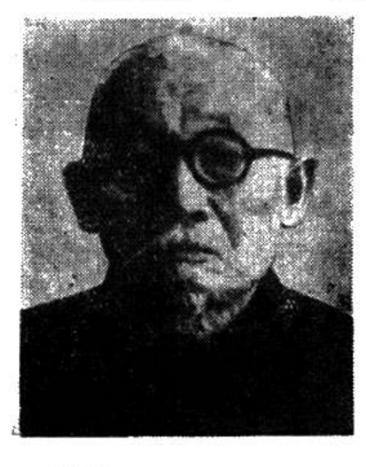
吴瑞德工作认真，富有创新精神。他熟谙南音，又深入研究梨园戏唱腔。根据梨园戏的音乐传统，结合剧情、人物思想感情的变化和表演上的需要设计出许多既有新意又保持传统风貌的新唱腔。他常说："不知剧情，不理解唱词含义，就不可能创好唱腔。"他在设计前，总是反复的读剧本、念唱词，仔细琢磨，精心构思；写曲时，边哼唱指划，边不断地找表、导、演研究。写好后，又不断修改，精益求精。所以他设计的唱腔，演员喜欢，观众欣赏。他与新文艺工作者王爱群合作，先后创作、整理了《陈三五娘》、《西厢记》、《朱文》、《刘大本》等剧目的唱腔音乐。《陈三五娘》参加第一届华东区戏曲观摩会演，荣获音乐奖。

梨园戏过去不太重唱工，吴瑞德一到剧团就注意抓这一薄弱环节。他教唱和示范时，十分讲究字正腔圆和唱腔的韵味。经过他的辛勤努力，梨园戏演员唱工有了明显的提高，培养了一批优秀青年演员，如获华东戏曲会演一等奖的蔡自强、苏鸥等。1969年，吴瑞德病逝，终年六十九岁。

林家辉(1900—1975)　闽剧乐师。原名林志发，闽侯县城门乡人。其父系本乡业余金鼓班的唢呐乐手，林家辉受其影响，从小酷爱音乐，九岁即随父学习民间吹打乐“金鼓吹”。十岁入闽剧旧仕梅戏班，拜吴连发为师，专习月琴、笛子、唢呐等乐器(即闽剧乐队“下把位”必须掌握的乐器)。林家辉聪颖好学，技艺日有长进，十一岁即登台，初露头角。十三岁艺满时，各戏班竞相争聘，先后在新赛乐、旧赛乐、三赛乐等戏班任“下把”。在不断提高“下把”伴奏技艺的基础上，又先后向洋士七(琴师)、吴学郎(鼓师)等人学习“上把”(主弦)鼓板(主鼓)等演奏技术，经多年苦练，终于掌握了闽剧乐队吹、弹、拉、打各种主要乐器的演奏技巧，成为闽剧的全能乐师。多年的舞台艺术实践，林家辉积累了丰富的闽剧文、武场伴奏经验，同时还收集、整理了不少闽剧唱腔、器乐曲牌和昆曲曲牌。他操琴沉着圆浑，节奏鲜明，指法、弓法矫健灵活，力度、速度准确严谨。不论是配曲、伴唱、托腔、过门都能从剧情、内容、人物、感情出发，快不火，慢不温。伴奏时，他能根据不同种类的唱腔和曲情，用不同的手法伴奏，使琴音与唱腔浑然一体，饱含韵味。在诸多乐器中，他尤擅月琴。1959年随闽剧团到北京参加中华人民共和国成立十周年献礼演出，随后又到上海、杭州等地巡回，均得好评。尤其用月琴演奏的〔水过浪〕，过门激越时大有惊涛骇浪之势，平静时如若浔阳夜月之情，与演员此时内心的起伏感情和表演动作合为一体，为许多专家、同行、观众所赞赏。

福州市闽剧训练班和闽剧学校成立时，林家辉即被聘为音乐教师。在十年教学中，培养了二十七名乐队接班人，如琴手陈新国、刘银惠，鼓手邱润生、林国金等，多成为闽剧乐队的骨干。1960年林家辉加入中国共产党，并成为中国戏剧家协会福建分会会员，福州市闽剧院艺术委员会委员。1975年因病逝世。

洪道成(1900—1978)　高甲戏演员。号孝政，南安石井岑兜村人。五岁时，父母双亡，无依无靠，为堂叔收养。九岁跟本村戏班学戏，十二岁进福美兴班，从师洪维吾工大花行。学艺四个月即能演《郭子仪拜寿》、《李广尾》、《扶李渊》、《芦花河》等四出启蒙戏，并随班往新加坡、马来西亚等国演出。回国后，又在福胜兴、金成兴等搭班演戏。



洪道成的大花气势不凡，最擅演的剧目是连台本《万花楼》(分饰庞洪和包公)。民国十四年(1925)，华侨洪经纶出资，委托洪道成招募一孩儿班，命名建成兴，聘归国艺人洪元章

为师傅，由洪道成带往新加坡、马来西亚开业。在国外，他们首先于剧中设置布景，又聘长期居住海外的老师傅洪朝允教授《西游记》。演出时，剧中鬼怪、动物角色，皆装饰形象标记，颇为新颖。但因当时出国班社甚众，刚组办的建成兴成员幼小，技艺一般，竞争力弱，只惨淡经营了三年，便带回国内解散，洪道成自搭别班演戏。抗日战争爆发后，城镇、侨乡一片萧条，戏景甚差。洪道成为使戏班摆脱困境，自编剧本，他一面编排剧情曲折、充满笑料的闹剧，如《三奇》等幕表戏，一面学演魔术，吞火吐烟，巧变糖果请客。如遇唱对台戏，便改扮破衫丑，演独脚戏，以诙谐的语言，风趣的表演招引观众。抗日战争胜利后，侨乡新老戏班如雨后春笋，外来剧种亦接踵而至，竞争十分激烈。洪道成便请人朗读小说，借历史素材编演幕表戏。如《杨家将》、《大红袍》、《小红袍》、《王昭君》等，大受欢迎。接着他又根据《聊斋》编写了《画皮》，根据《东周列国志》编写了《崔杼弑齐君》等。同人皆惊叹其才，称其为"目不识丁的戏文才子"。他编的虽属幕表戏文，但从不许演员乱套曲、白，他根据不同的剧情，为各行当演员口授不同的坐场诗，从不重复，故许多班社争相聘其口授戏文。

中华人民共和国成立之初，洪道成参加了同安群众高甲戏剧团，担任艺术委员会主任，专事口授传统剧目和主持演出工作。经他口授记录的剧本多达二百二十三个（包括折子戏），还记录了数万言的剧种表演资料。可惜十年浩劫之中，所有记录文字荡然无存。1978年病故，终年七十八岁。

傅起云（1901—1963）　莆仙戏演员。仙游县赖店人。幼时家贫，随父学做纸扎、绘画花灯。十一岁，进入人替兜戏班学艺，拜名艺人林文杰为师，学靓妆（净），后又攻老生。出师后曾先后在樟枢兜、庆升平、新玉和、前埔六、赛月玉等班演戏。抗日战争时期，傅起云参加了仙游县模范乐剧队，任导演兼主要演员，演出了《岳飞》等一批宣传抗战救国的剧目。



1952年，鲤声剧团组建，傅起云是建团骨干。在缺少资金、生活困难的情况下，主持排演了《逼上梁山》、《打登州》等戏，打开了局面，并参加了全县专业剧团会演。1954年，他参加华东第一届戏曲观摩会演，在《三鞭回两锏》中扮演尉迟恭，获奖状。1959年，他以六十岁高龄参加了《团圆之后》的排演，饰杜国忠，并随团赴京参加中华人民共和国成立十周年献礼演出。1960年又参加《团圆之后》影片的拍摄工作。

傅起云是莆仙戏靓妆行当中最负声望的演员。旧时仙游村社请演大棚戏，凡要点演

《三国》戏时，人们先要问问有没有傅起云出台，若饰演大花张飞的不是傅起云，这出戏就不点了。在五十多年的艺术生涯中，傅起云创造了众多各具风采的舞台形象。如在《凤仪亭》中，他把董卓因妒嫉而责打貂蝉时的心理情态，表演得非常细腻生动，别具一格；在《三鞭回两锏》和《敬德画像》中扮演的尉迟恭，继承了莆仙戏传统的表演技法，身段、舞步、打斗都带有浓厚的傀儡戏色彩，表演极有特色；在《打登州》中，他扮演杨林，其"跳椅"的特技表演，使观众惊叹不已。当杨林坐在阅兵台上的一把交椅里，见秦叔宝在比武中连杀了他几员大将，他惊骇震怒之下，双手抓住椅柄，连人带椅从桌上跳下，却仍然纹丝不动地安坐椅内；在《张飞洗马》中他运用一整套的虚拟动作，形象逼真地表现了爱马如子的情态。1954年该戏参加华东区首届戏曲观摩会演，甚为专家赞叹。他的老生戏亦演得很出色，如在《商辂教书》中，有一段商辂偕同老院子一路观山水、听鸟音的戏，他把商辂那种出于"古来官场难涉足，林下教书心自安"的超脱心理，悠然自得的神态，表演得十分真切动人。

傅起云为人忠厚诚实，品行端正。中华人民共和国成立后，他悉心传艺，培养了不少舞台新人。尤其是他能运用幼年习绘花灯时的一套描绘技艺，根据各种人物的不同性格，创造性地绘制了大量莆仙戏传统人物脸谱，其中仅靓妆脸谱就达二十多种，极大地丰富了莆仙戏的化妆艺术。他在化妆绘脸时，能双手同时描绘，既迅速又精致，曾在一次化妆绘脸现场表演中受到来自北京等地戏曲专家的赞誉。

傅起云是中国戏剧家协会会员，省文史馆员，仙游县政协委员。1963年剧团巡回厦门，正演出《团圆之后》时，他忽然在台上吐血，但仍坚持演完，回家后终不治而逝。

关传庚(1902—1943)　闽剧演员。小名"蚶壳"，满族人。自幼受其父关为逊的熏陶，擅长技击，娴熟律吕。十岁时，与族兄关传胜、聂传勋一同卖入旗人钦安师组织的京班小天蟾学戏。后戏班解散，艺榜底(学艺契约)又转入闽班善传奇，拜师吴善宝，转学闽剧，前后学艺长达八年四个月。

关传庚专攻武生，长拳短打，技艺全面。演长靠戏，翻转身靠旗不乱；跑圆场，两脚移动，靠旗纹丝不动。演短打戏，动作轻捷，英武矫健。他一生创造了众多的武生形象，如《挑滑车》中的高宠，《独木关》中的薛礼，《狮子楼》中的武松，《界牌关》中的罗通，《莲花湖》中的韩秀，《水淹七军》中的关羽等，这些人物都演得别具神采。尤其《挑滑车》，他饰演的高宠，从起霸到观阵，乃至挑车的整段单人表演，其武功绝招，使观众惊叹不已，被赞誉为"活高宠"。

关传庚练基本功，一生不辍。他常说："每天三遍功，不管春夏与秋冬。"为了练好腰功，他把腰横弯在一只木桶把手上，然后将头与脚相背插入木桶里。练一字脚时，用条扁担从背后插上。练打旋子，一口气连打四十几个。有一次练功，他从台上不慎翻到了台下，却仍然单脚落地，不摇不动。他演戏向来认真卖力，在台上踢脚时常常踢破"大额珠"。他自己演戏认真，也不许别人马虎。如果有人出了差错，他会毫不客气进行批评。有次演出《独

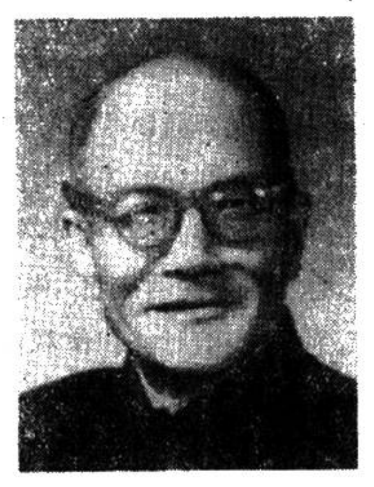
木关》时，因盔头师傅绕包未扎牢，帅盔掉在了台上，他到后台气得把盔头砸了。盔头师傅吓得从此再也不敢大意。

关传庚为人耿直，品行端正。抗日战争前一个时期，戏景不佳，艺人生活困难，善传奇班每月只发七成工资。收入少了，班主便辞掉了包括二路武生在内的四名武功演员。关传庚仗义执言，要求班主留下他们，班主不依，他便毅然同被辞的人一道离开善传奇，并约请另一些师兄弟一起组成了旧传奇班，与大家患难与共。当时他与另一武生演员陈春轩都享有盛誉，是公认的闽剧界两个武生尖子，为了尊重和维护同行的声誉，他从不抢演陈春轩的拿手武戏，如《伐子都》、《八大锤》、《四霸天》等。其高尚品德，为人称道不已。

抗日战争初期，关传庚参加了闽剧界火炬游行，宣传抗日救亡，他还积极参加演出时装戏《蔡松坡打倒袁世凯》，并饰主角蔡松坡。

民国三十一年(1942)，关传庚在建阳演出时，胃病复发，病势严重。正值六月盛夏，他却身着皮袄，直到坚持演完了《花蝴蝶》和《独木关》后，方被师兄弟护送回福州，从此一病不起。不多久，便吐血亡故，终年四十一岁。

董义芳(1902—1965)　　高甲戏演员。原名董添木，泉州市人。父董碗司以理发为生。民国四年(1915)，董义芳十三岁时进南安岑兜村福庆兴高甲班学戏，启蒙教师为著名高甲戏师傅陈坪。同年随班到新加坡、马来西亚、印度尼西亚等东南亚各国演出，直至民国十年回到闽南。在这期间他又受教于精通京剧的高甲戏著名老生兼红净郑文语。



董义芳擅演文武老生，亦精小生和红净，颇负声名。然学戏之初，甚不入门，竟连旗牌小军、衙役太监类龙套角色亦难承担，为人所歧视，被辱称为"放尿角"(意即只能呆在放尿桶的角落)。董义芳不堪羞辱，决意发奋。故每日凌晨野外练唱腔，夜晚月下练台步，饰演杂脚站棚角时，悉心观察他人做戏，默记于心，日里即对镜揣摩自练。两年后，福庆兴班在印度尼西亚的大洽眼演出，某晚，《凤仪亭》正待开锣，饰演董卓的著名大花洪大钦突患急症，董义芳自荐顶戏救场，老板无他法，勉强应允。岂料，演至终了，竟一鸣惊人，老板、班友自此刮目相看。适班内老生演员林言病逝，董义芳又接替饰演老生行。由于不断的舞台实践和刻苦的磨砺，又经郑文语和陈坪师等悉心传教，董义芳的表演技艺日臻成熟，他的名字也开始广为人知了。

民国十年，董义芳随福庆兴班荣归乡梓，为家乡父老献演三天，盛况空前。董义芳主演的《玉骨鸳鸯宝扇》，其髯功绝技，甚为观众赞叹。后福庆兴因故散班，董义芳先后又在金成兴、双溪兴、福和兴等班搭演。凡是董义芳挂牌的班社，人争相高价聘演，每每应接不暇。

董义芳成名后，东南亚华侨组织不时邀其出国献艺，于是他便频繁往来于东南亚诸国。出国演出回来后不久，又应华侨桑林会社吕宋班之邀，往菲律宾演出年余。华侨赞其为高甲戏的"周信芳"，因赠号曰"董义芳"，此艺名随即远近传扬，本名则渐被人遗忘了。回国前夕，华侨特制高达三尺八寸大镜一面，镜上精工磨制"艺独称绝"四个楷体大字，赠与董义芳。

民国十二年，华侨丝竹尚义社回国组班，董义芳再次被邀赴菲律宾演出，为时五个月，他和名旦宝兰芳（本名洪廷根）为头牌演员。至今他的家人尚保存他们当年赴菲律宾当主演的一百三十多张海报。

民国二十六年，董义芳再应菲律宾丝竹尚义社之邀，第四次漂洋过海，仍同宝兰芳合作演出。不虞，适值日本侵略军南侵，菲岛沦陷，董义芳与宝兰芳一起被捕。后经华侨出资保释方得解脱，幸免不测。然铁蹄之下，戏园锁闭，思归故土，奈路途险阻，是故落泊异邦达八年之久。直至抗日战争胜利，赖华侨资助方归故里。回国后，董义芳先在新连升搭班。不久，即创办福泉音班，并倡议以泉州语音为高甲戏标准音，以解决高甲戏语音杂乱不纯之弊。

董义芳的拿手剧目，主要有《鸳鸯扇》（饰云安）、《凤仪亭》（饰王允）、《单刀会》（饰关羽）、《伍建章草诏》（饰伍建章）、《司马师迫宫》（饰张揖）、《取长沙》（饰黄忠）、《斩黄袍》（饰赵匡胤和高怀德）、《白蛇传》（饰许仙）、《两国王》（饰薛仁贵）等。他善于吸收融汇京剧、木偶等剧种的优点于自己的表演艺术中，故扮演的人物极富神采。他的声音宏亮，海外侨胞称之为"铜钟声"，每当两戏对台时，只要一听他的唱腔，观众便会蜂拥而至。当时他的唱腔被灌制成唱片的有《凤仪亭》、《林文生告御状》、《拾锦花》等。他的髯功、扇功堪称绝技，表演时往往使观众眼花缭乱，惊叹之声迭起。

中华人民共和国成立后，董义芳即参加泉州大众剧社，积极参加戏曲改革工作。后不幸双眼失明，却仍经常登台演出，一如常人。董义芳虽早年即名扬海内外，但为人谦和，尤其对教授栽培他的陈坪、郑文语两位师傅，谦恭备至，敬若父辈，自己虽已年老并居领导职位，但仍诚执弟子礼，端茶奉烟，其情其义，甚是感人。

董义芳自大众剧社成立到易名泉州高甲戏剧团，均任团长。他是中国戏剧家协会福建分会第一届副主席，还曾被推选为福建省第一届人民代表大会代表，泉州市第一届人民代表大会代表、政协委员。1965年加入中国共产党。

1965年春，福建电影制片厂决定为董义芳拍摄《玉骨鸳鸯宝扇》、《伍建章草诏》、《司马师迫宫》等片断的舞台艺术资料片。拍摄前夕，董义芳突患急病，住院手术，后又并发它症，不幸去世，终年六十三岁。

郑煊官（1902—1973）　闽剧鼓师。长乐县城关人。父郑和瑞，艺名傀儡奎，为本县瑞乐天木偶戏班老板。郑煊官九岁随父在瑞乐天木偶戏班学习锣鼓，半年后即登台参加演

出，司小锣。此后又学习其他打击乐器。十五岁时，父见其好学，且留心于戏曲音乐，便送他到福州大吉升戏班，拜陈细嫩（徽班鼓师）为师，学习鼓板，立约五年。不久，因该班境况日衰，濒临倒闭，其师决意退出舞台，改图他业，遂将郑煊官托付师弟黄细俤（在闽班任鼓师，闽剧界多叫他"鼓板细"，或"破面细"）继习鼓板。由于郑煊官的勤奋，不久即当上"替鼓"（即当黄细俤的副鼓手），后随师到厦门京班、江湖班等班社演奏。二十岁艺满回福州，入旧赛乐司鼓，并先后在新赛乐、三赛乐、善传奇、赛天然、庆乐然、众星等戏班任鼓师，结识了不少有成就的闽剧鼓师、琴手，并当过闽剧前辈名鼓师吴学郎、鼓板娓等人的"替鼓"，从而掌握了整套闽剧锣鼓经和演奏方法。

他善于集诸家之所长，如"鼓板细"擅长打武戏、"洋歌"戏，吴学郎擅于打"大堂戏"（即大场面的宫廷戏），鼓板娓善于打"逗腔"戏，立增司又以打〔水过浪〕"抖鼓"见长，如此等等，他无一不学，无一不通。终于成为一位深得前辈关怀、同辈爱戴、比较全面的好鼓师。后为三赛乐老板看中，被长期留用。中华人民共和国成立之后，调入闽剧院三团。

郑煊官由于多年的艺术实践，对闽剧锣鼓点及其性能谙练熟知。他演奏的鼓板，分寸严谨，讲究情感，锣经准确，节奏鲜明。对演员的一招一式，都能了如指掌，使演员的每个动作均在其锣鼓节奏之中，且处处与人物感情、行当脚色以及剧情发展相吻合。

郑煊官对闽剧锣鼓点造诣较深，并富有革新精神。早于二十世纪四十年代，他就着手改革锣鼓点。如〔火炮介〕为唱腔〔自掏岭〕的引唱鼓点（即前奏），按要求，应表现强烈、激动的气氛与情绪。但传统的〔火炮介〕却不具备这种特性，郑煊官即在配器上进行改革，使〔火炮介〕在渲染舞台气氛上效果良好，为闽剧界的同行、导演、演员所公认，并沿用至今。

又如在《安安送米》一剧中，三花有一大段"行板"，一口气念下，没有舞台效果。经郑煊官改革后，把这段戏演活了，而且成为闽剧板歌的一种范例，也一直沿用至今。郑煊官还为闽剧界培养了不少接班人，如林启光、施坤官等人，已成为闽剧界较有名望的打鼓佬。1954年，华东区戏曲观摩会演，郑煊官为闽剧《炼印》等戏司鼓，并参加该剧的电影拍摄工作。



叶奇官（1902—1975） 闽剧演员。乳名怡顺弟，闽侯县人。十一岁到新赛乐闽班拜师郑明泉学艺。明泉师能戏甚多，行行精通。叶奇官认真学得了比较全面的技艺和扎实的工夫，十六岁便成为戏班台柱。他继承了师傅的特长，能演小生、武生、老生、花旦、武旦、二花等多种行当脚色。他在《八美楼》中饰蒋云，《安禄山造反》中饰安禄山，《孟姜女》中饰万杞良，《四杰村》中饰鲍金花等，均深受观众欢迎。他有一独特演技，谓之"踏督"，即一脚金鸡独立，一脚拨弄水发，将长长的水发，时而

踢披肩头，时而踢缠腰间，时而缠绕脚上，而能纹丝不乱，演来轻松利落，人称一绝。他在《二度梅》中，扮婢女秋云，“戏钗”一场，用了“踏督”技巧，使人物显得活泼。

民国七年(1918)，叶奇官受聘于三赛乐戏班，并随班赴沪演出。在时装戏《枪毙阎瑞生》中扮演阎瑞生，他运用传统程式，塑造当代人物，很有独到之处，演出时博得观众赞赏。民国十七年一月，叶奇官随新赛乐班自厦门起程赴东南亚，先后在新加坡和马来西亚的槟榔屿、怡保、吉隆坡、太平、安顺，以及印度尼西亚的泗水、三宝等国家的十一个城市演出，为时三年。演出的剧目有《五子哭墓》、《燕梦兰》、《灵芝草》、《陈杏元和番》等二十多个，共演九百三十多场，使闽剧艺术在国外产生了深远的影响。民国二十年夏天，叶奇官随班回国不久，新加坡华侨同乡会又慕名派专人请他再赴星岛公演，他欣然应聘，遂邀集名艺人庄鸿声、赵猴子、施凯官等组班，二度远涉重洋献演，演出盛况不减当年。民国二十七年，为了充实演员阵容，他专程回国招聘。后因战事影响，交通受阻，未能再出，遂留福州搭班演出。

1951年，叶奇官年近五十岁，不甘息艺家园，应聘为福安地委文艺宣传队教师，致力于艺术教育。1955年10月，参加尤溪县闽剧团，任导演。经他导演的剧目有《门槛刀痕》、《风雪缘》、《六国相》等。次年，被任命为尤溪县闽剧团团长，并兼任学员班教师。几年来，他精心培育了两代学员计四十余人。不少学员，现在都颇有成就，他们或者成了剧团的艺术骨干，或者被选进剧团领导班子，或者被评为优秀演员。1963年，叶奇官加入中国共产党。1975年病逝，终年七十三岁。

张巧兰(1902—1977)



女，闽西汉剧演员。广东省揭阳人。原是乐天彩班买来服侍名角张全镇的丫头，在张全镇的影响和培养下，学习演戏，先工花旦，再学蓝衫。民国五年(1916)与张全镇结婚后，因忌讳同姓曾改姓许，两人一直同班、同台从艺。张巧兰主演的剧目有《大劈棺》(饰庄子妻)、《花亭会》(反串高文举)、《桂枝写状》(饰李桂枝)、《贵妃醉酒》(饰杨贵妃)等。她的表演尽得其夫师传，做工细腻，唱腔清丽，备受赞誉。二十世纪四十年代，萧遥天曾在《潮州戏剧志》中载：“入民国后……可称后起之劲者……女旦巧兰。观者赞不绝口。巧兰之《醉酒》，唱腔类似昆腔，婀娜娇媚，亦足销魂。”

二十年代末，张巧兰曾随夫到菲律宾、新加坡等华侨旅居国献艺，前后长达四年之久。抗日战争爆发，她随夫携子归乡闲住，但不久，又外出搭班演戏。

中华人民共和国成立前，张巧兰曾屡遭劫难。有次在诏安演出，地痞闻传她是有钱的“戏子华侨”，便设计将她劫持，蒙上眼睛，塞进轿子抬着绕街三匝，以示恫吓，直到被敲诈赎身大洋数万才放归。抗日战争期间，张巧兰先后在潮州三正顺汉剧社、大埔同艺国乐社、

龙岩曹炳连班和龙汀汉剧社演戏、教戏。中华人民共和国成立后，她参加了龙岩群声汉剧团(即后来龙岩专区汉剧团)。1959年后，到龙岩专区汉剧学校执教。她的学生很多，可谓桃李满门。

张巧兰还是一位小有名气的妇产科医师，演出间隙常为群众治病。她曾在产后三天，自服防风草药，照常登台演戏。张巧兰夫妇从艺一生，积存了包括剧照、剧本、节目单、曲谱、记事录等珍贵资料一千多件，可惜在“文化大革命”中全部付之一炬。1977年，张巧兰于永定故里病故，终年七十五岁。

洪金乞(1903—1974)　高甲戏演员、教师。原名洪球乞，又名洪仔乞。晋江县龙湖乡杭边村人。四岁丧父，母双目失明。七岁即为人牧牛、拾粪、做小工。十二岁时，进南安岑兜村福庆兴班坐科。就教于著名师傅陈坪门下，习学武旦、武生。未久，即随班往新加坡、马来西亚、印度尼西亚等国演出。在国外期间，他曾观摩京剧、闽剧的表演艺术，并与京班艺人颇多来往交流，深受其影响。在新加坡，他还受教于著名艺人郑文语，艺技更有长进。他在《郑恩闹房》中饰演的陶三春，《收水母》中饰演的水母，《取木棍》中饰演的穆桂英等人物，备受侨胞欢迎。



民国九年(1920)，福庆兴班载誉而归。不久，洪金乞回家结婚，并在家乡创办福庆成班，广招俊才。著名演员吴远宋、萧迪薮、柯贤溪、林秀来、施仔俊、洪加走等，均受聘为戏班的主要演员。福庆成建班三十年，在晋江、南安、惠安、同安、金门等地极负盛名，是著名的“五虎班”之一。人们都惯称福庆成为“洪仔乞的高甲”。翌年，应菲律宾丝竹尚义社华侨班主吴仔居邀请，洪金乞偕同文武旦李水阁、三花卓水怀、青衣洪仔返、文武小生洪元章、大花洪大钦等二十多人往菲律宾，在马尼拉福华大舞台演出一年有余。

为了保护艺人的正当权益，洪金乞于民国十五年创建了晋江县第一个艺人群众组织——丝竹工会，并担任该会常务理事长，会址设在石狮镇。民国三十六年，为抗议国民党政府对民间艺人施行苛税禁戏的重重迫害，丝竹工会组织数千艺人在石狮举行了一次示威游行，并和军警发生了冲突。丝竹工会的牌匾直挂到中华人民共和国成立前夕。

洪金乞武功高超，他的棒、锏、双剑和花鼓等技艺新颖独到，尤其锏法技巧高难、花样繁多，锏经五个指尖旋向身体上下左右各个部位，同时做出翻、爬、托、跨、跃各种身段动作，其身如同有股磁力，任锏飞旋，均万无一失。

中华人民共和国成立之初，洪金乞曾回乡开荒务农。1953年，经当地文化主管部门聘请，始偕子女一起参加了晋江县民间高甲戏剧团，并出任副团长。他亲自主持排演了连台本《万花楼》、《孟丽君》等戏，扭转了剧团的不景气局面。1956年，同其他名老艺人联合演

出传统剧目《斩黄袍》，亲饰陶三春，使后辈演员大开眼界。1958年，奉调到晋江专区艺术学校，担任演员训练班主任和高甲班生旦科教师。五十年代末，他同早年师傅郑文语一起，带第二期学员至大田县落户，创建大田县高甲戏剧团。1962年，洪金乞又调回泉州，再度担任晋江县高甲戏演员训练班主任。十多年间，他同其他教师一起培养了大批人才，同人齐赞："洪仔乞教出的文武生旦无一不佳，真乃名师出高徒。"其子、女、孙皆由他亲自传授。

洪金乞人品亦好，他勤奋好学，侍母至孝，为人至善，其师喜爱他，其徒敬重他，其友信任他。早年在福庆兴科班习艺时，师兄董义芳初颇愚钝，受人歧视，唯洪金乞善待之，并悉心帮助，同步共学，终于一起成名。

洪金乞是中国戏剧家协会会员，大田县人民代表大会代表。1974年病逝，终年七十一岁。

陈啸高（1903—1976） 原名陈金模，后曾改名陈加谟、陈模。仙游县井头村人。母早逝，由伯祖母抚育。伯祖母系农家孀妇，喜爱莆仙戏，对他影响很深。伯祖母问他将来想做什么，他答："要学百丹扮秦叔宝。"百丹是仙游县莆仙戏的一代宗师，戏路宽广，能自编自导自演，以戏剧嘲讽社会的丑恶现象，为邑人所敬重。



民国十年（1921），陈啸高到福州上中学，接受了"五四"新文化思潮，看了电影、新剧（即话剧），觉得样样新鲜，样样值得研究。这年暑假他回家乡，参加了仙游新剧社，在《爱国的妓女》一剧中扮演丫头。翌年，考进福建邮政拣信生班，毕业后在福州工作。民国十三年先后调到仙游、涵江两地邮局工作，后因参加进步青年的反贪污活动，被邮局开除。

民国十四年，进上海大学社会系读书，参加反帝反封建的"五卅"运动，并潜心研究戏剧，第二年参加中国共产党。同年，党组织派他到仙游工作，曾在善化小学主持一次反帝反封建的戏剧演出，节目中有他编写的《顾正红之死》。民国十六年中国共产党福建省委员会遭破坏，他也被通缉，遂逃往上海寻找组织，未果，从此与党组织失去联系。民国十七年，进上海艺术大学文学系，一学期后，因经济困难停学。民国十八年回仙游，应邀到仙游县女中导演话剧《刀痕》。年底，他与该剧主角吴淑琼结为伉俪。民国十九年，夫妇到香港、广州过着流亡生活。民国二十一年春，由香港转厦门，民国二十四年回到仙游。次年又到上海，受中国旅行剧团演出《雷雨》的鼓舞，回仙游办报，提倡话剧。

民国二十六年，参加仙游县抗敌后援会，演出了《张家店》、《毒药》两个独幕剧。是年十一月，仙游建立了抗日剧社，陈啸高被推为剧社第一任理事长。民国三十年初，他参加仙游乡土戏改良委员会，四月主持戏曲训练班，五月，筹建了仙游县模范乐剧队，担任队长

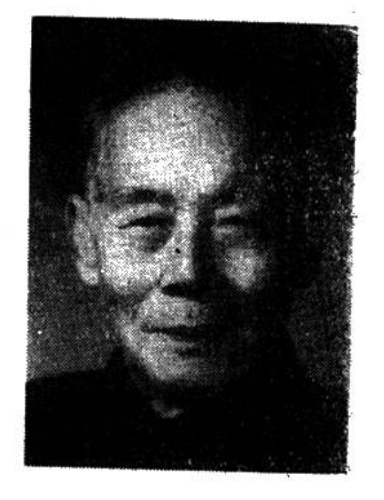
兼编剧，为乐剧队改编《斩蒲龙》、《梁红玉》、《大义灭亲》，创作《群魔》、《狼狗坑》等剧。并经常带队到农村演出，宣传抗日。《马江小景》、《狼狗坑》、《群魔》等戏的演出，为莆仙戏编演现代戏作了有益的尝试。

1948年陈啸高同仙游地下党取得联系，发动家乡农民把过去防匪抗日的自卫枪枝，献给人民游击队。1949年2月，陈啸高到大盈游击区，当《群众简报》编辑。中华人民共和国成立后，他奉组织指派，到福州各闽剧班社指导戏曲改革工作。

1952年被选为福州市闽剧工作者协会第一任理事长。他为闽剧社增建一个演出场所，倡议由各班社义演捐资，并私下向亲友借钱作开办费，在福州东门一块废墟上建起较具规模的艺人俱乐部。艺人们欢欣地说，我们有了自己的家。同时，由于演出场所增加，闽剧班社同各剧场营业收入分成比例也做了调整，从原来的“五五、四五”改变为“七五、二五”，使班社的演出收入有所增加。艺人们亲昵地称他为“二片半老板”（意思是小本钱干大生意）。

1953年初，陈啸高调到福建省戏曲改进委员会工作，与老艺人和知名学者，共同从事戏曲研究。他参加了闽剧《红裙记》、《茶花女》，梨园戏《陈三五娘》等传统剧目的整理，注释明刊本《荔枝记》，同时他还着手调查搜集撰写福建各剧种历史。1953年秋，陈啸高调任福建省闽剧实验剧团团长。他重视艺术质量和剧目建设，先后排演《荔枝换绛桃》、《炼印》、《渔船花烛》、《起轿跤》、《不能走那条路》等。1958年到北京参加文化部召开的部分省市现代戏小型座谈会。1959年率团到北京参加国庆十周年献礼演出，并至上海、杭州巡回演出。1960年，福建省戏曲研究所成立，陈啸高调任该所戏史室主任，专心福建戏曲史的研究。不久，即到北京中国戏曲研究院参加编写近代戏曲史。他对福建各个剧种的来龙去脉，不断调查搜集，从无到有，点滴成篇，写了一二十万字的专文，为研究福建戏曲史作出重要贡献。“文化大革命”中，陈啸高备受摧残，身患重病，1976年2月含冤逝世。1980年1月平反。

许茂才（1903—1980）　梨园戏师傅。原姓梅，生于惠安县净峰村边乡。家贫，九岁随叔在晋江祥芝乡学补渔网。十二岁因叔病重，卖与小梨园连升班当戏仔，学小旦、大旦。五年后，移入南安马坪新建的大梨园玉顺班，专习下南老戏，应工旦脚，启蒙师傅钱鼠深。后又到晋江深沪乡的玉春、大合春等梨园戏班拜名师黄家建深造。与姚望铭、林时枨等艺人为师兄弟。艺成后，许茂才独自筹组玉秀英下南戏班，聘其师黄家建为鼓师，以当时的名角玉香旦为台柱，一时驰誉晋江。抗日战争胜利后，为增强与新兴地方剧种的竞争能力，他首先采用画幅布景，改变了下南老戏草台演出的简陋面貌。嗣后，又以高甲戏幕表形式排演时



兴新剧，以满足观众新的要求。当时梨园戏班相继解体，但玉秀英却安然维持到1949年中华人民共和国成立。

1951年，许茂才参加了泉州市新门街文工队，任导演。旋即集结艺人，组织小开元泉音剧团。1952年秋，他参加福建省第二期戏曲研究班，与梨园戏同行共同恢复排演了传统名剧《陈三五娘》，后即调福建省戏曲改进委员会工作。1953年，成立闽南戏实验剧团，他任专职导演。先后参与执导、任艺术指导的有《陈三五娘》、《吕蒙正》、《苏秦》等传统剧目和移植、新编历史剧及现代戏大小剧目三十多个。1954年，他参与导演的《陈三五娘》参加华东区首届戏曲观摩演出，荣获导演奖。1959年，由他担任艺术指导的梨园戏《胭脂记》，由香港华文制片厂摄制成影片。1960年，许茂才作为福建省文艺界代表，参加了全国第三次文学艺术界代表大会。

“文化大革命”中，剧团解散，许茂才被迫退休，离开艺坛。1973年重组晋江地区梨园戏剧团时，他又参与排练指导。1977年，福建艺术学校在泉州开办梨园戏学员班，他欣然受聘为教师，直至病故。

钟熙懿(1904—1956)　女，闽西汉剧演员。乳名钟妹子，原籍不详。四岁时，在上杭城关被居民钟福顺收为养女。稍大，即从养父磨豆腐为业。十三岁，被转卖给永定坎市外江班，随班学艺，工青衣，同该班丑脚演员卢星照结婚(后离婚)。她天赋条件好，深得师傅宠爱。至二十岁，已能扮演全部汉剧青衣角色，开创闽西汉剧男女同台演出的先声。她的代表剧目有《百里奚认妻》、《一对绣鞋》、《磨房会》、《薛蛟吞珠》、《铁弓缘》、《黄峰庵》、《揭阳案》、《大香山》、《昭君和番》、《孟丽君》等。由于擅演的剧目多，唱工优美，故聘她为主演的戏班甚多。当时流动于闽西的外江班新舞台、赛桃园，汉剧的四大名班老三多、老福顺、新天彩、荣天彩及后来的同义社、公民国乐社、龙汀汉剧社、上杭青年剧社等，都曾聘请她担任过主角。曾和她同台合作过的有名小生蔡迈三(龙岩人)、赖萱(广东人)、名丑陈坤福(龙岩人)、名老生郑星伍(永定人)、名旦邱赛花(广东人)等。她与邱赛花既相合作，又竞比艺技。钟熙懿以清圆甜亮的唱工而扬名，邱赛花却以精妙的做派著称，他们在演出《薛蛟吞珠》时，往往是同一场面、两套脚色同时表演，各显其长，相得益彰。

钟熙懿从艺后，多在广东潮、汕一带活动。她不仅能演汉剧，亦演过潮剧。民国九年(1920)，在新舞台搭班期间，曾随班去过新加坡等国和台湾岛演出。民国三十四年，抗日战争胜利后，她应邀参加了龙汀汉剧社，与陈坤福一起，演出过《磨房会》等戏。民国三十六年回到上杭，在青年剧社，与黄莽传、邱赛花、王兰妹、薛梅等同台演出。中华人民共和国成立后，钟熙懿随夫定居广东梅县，曾在梅县文光汉剧团教戏，后应聘担任了广东省汉剧院教师。

钟熙懿教授弟子倾心倾力，常为教好一句唱腔而费时数日。艺徒遇有困难，或病或灾，她总是煎汤送药，解囊相助，其乐于助人的美德，至今仍为人们所传颂。1956年，钟熙懿

病逝于梅县。

蔡春枝（1904—1972）　高甲戏演员。同安县澳头人。家贫，十岁即为人牧牛，因号曰“牛蜱”（牛虱）。十二岁到高甲戏班打杂，后登台跑龙套、饰杂角。二十岁已能专饰包拯、庞洪、董卓、李逵、胡奎等文武北（净）脚。民国十五年（1926），蔡春枝随一戏班，到菲律宾演出。一年多后，他携带着一只箱子悄然回到故里，乡人以为此“番客”（归国华侨）带回是何宝物，揭开一看，却是满箱的戏本、海报和说明书。翌年，蔡春枝加入了高甲戏天福兴班，仍扮北脚。天福兴班在泉南侨乡一带颇负盛名，但艺人多染上“针瘾”（注射吗啡或鸦片液毒瘾），蔡春枝亦然，故群众称戏班为“针福”班。

民国二十年，青年旦脚演员谢天造等接管了天福兴，改名金莲升。由于善于管理，戏景和戏艺有所振兴，北脚蔡春枝在戏班中也愈显露头角。1951年，蔡春枝随戏班金莲升到厦门落户，从此他戒绝“针瘾”恶癖。1953年戏曲改革后，蔡春枝被任命为团长，兼主要演员。1954年，参加了中国共产党。1961年，他演《包公三勘蝴蝶梦》中的包公，创造了以唱为主的北脚，影响颇广。他在《粉妆楼》中饰胡奎，把胡奎草莽英雄的性格表现得非常生动。1966年，金莲升和同安高甲戏剧团合并为厦门市高甲戏剧团时，蔡春枝任名誉团长。1972年去世。

郑　应（1904—1975）　莆仙戏演员、教师。艺名生应，仙游榜头上垅村人。郑应自幼习艺，早年先后在破磨班、如云楼、赛云楼、德成诸班演戏，工生脚，亦擅长旦、靓妆（净）、丑行。



郑应表演严谨、古朴，擅演的传统剧目颇多，主要剧目有《张协状元》、《杀狗记》、《单刀会》、《吕蒙正》、《朱朝连》等。民国二十四年（1935）前后，他被胜仙园、新仙和等班聘为落棚师傅，教小生，亦授其他行当。他对学生要求严格，颇费心思。学徒演戏，他必细心观看。演不好，严声厉语，自不容情；演好了，受到观众赞扬，他也不动声色，务使学徒终身铭记戒骄戒躁的必要。一次，艺徒林栋志（著名小生、导演）演出《梁庆奇》，受到观众热烈喝彩，心中颇有些沾沾自喜，等着听师傅的赞扬。岂料，卸好妆，郑应便叫他搬来凳子，命他趴在凳上，举起鞭条便朝他臀部打了数下。林栋志委屈得边哭边辩解：“今晚我的戏，大家都叫好，为何要打？”郑应这才转成笑脸，忍不住说：“就是因为你今晚演得不错。打你几下，好让你记着要永远像今晚这样认真做戏，不可骄傲。”林栋志至今每想到此，都为师傅的这番苦心感念不已。

1953年，郑应加入仙游县鲤声剧团，任副团长兼导演，先后导演了《仙姑探病》（即《琴挑》）、《杀狗记》、《秋胡戏妻》、《千里送》等传统剧目。1954年，《仙姑探病》参加了福建省第二届戏曲观摩会演，获得好评。1956年郑应调仙游县戏曲学校，连任三届校长兼教师。1958年，郑应加入中国共产党，他曾为莆仙戏剧坛培养了一大批新秀，不少人在各级戏曲

会演中显露头角。“文化大革命”初期，他被迫回乡，仅靠微薄的救济金为生。1975年终于郁郁而逝，时年七十一岁。

林　元（1904—1978）　莆仙戏演员。仙游东区洋尾西山村人。父林国为名旦。林元从小随父学艺，初演旦脚，在新泉春搭班。二十二岁后，改扮丑脚、老生、武生、花脸等行，一生扮演过众多不同类型的角色。如《武松打店》中的公差，《头里王》中的头里王，《白狼精》中的野僧，《尼姑下山》中的猎人，《三国》中的曹操、周仓，《水浒》中的李逵，以及《团圆之后》中的按司洪如海等，演来都别具一格。他演的曹操，架式大方，声音宏亮，步履沉稳，俨然是个胸多城府、性情险恶的奸臣。他扮演李逵，舞起板斧，莽撞之气，咄咄逼人。他饰演的洪如海则是一个性格浮躁、刚愎自用的封建官吏。他扮演的小女丑，梳根小辫子，带几分傻气。他最擅演的是孩儿丑，那撒娇撒痴、顽皮淘气之态常常令人捧腹不止。林元还擅长若干特技表演。如《头里王》中的变脸、纵身越桌等，表演起来，极其熟练。



中华人民共和国成立前，林元坎坷多磨，四处流浪，曾染上恶疾，不能演出而被班主开除，其妻也因此改嫁，只好带病乞讨度日。后虽一度被召回作台柱，不久，又因病重，再度被解雇，续弦又病逝，独女被迫送人，剩下孤身一人，境况悲惨。

中华人民共和国成立后，他才脱离苦境，参加了仙游县鲤声剧团，获得施展艺术才华的机会。他登台演戏、执行导演、课徒授艺，无不热诚。1954年，参加福建省首届戏曲观摩会演，在《单刀会》中扮演周仓，获演员二等奖。同年，参加华东区首届戏曲观摩会演，获奖状。剧团演出《琴挑》时，他为剧中设计的特技道具香炉，每当唱到“炉火闪亮”时，香炉立即冒烟发亮，从而增强了演出的效果和舞台气氛，博得了戏剧界的赞誉。林元是中国戏剧家协会会员、仙游县政协委员。1963年退休后，客居仙城。1978年逝世，终年七十四岁。

黄秀清（1905—1967）　闽剧演员。连江黄坑人。其父以屠宰为业，家道贫寒。九岁时卖入闽班庆乐然学艺，拜郭吉官为师，工童生。登台的第一出戏是《兰儿泪》，饰童生兰儿。后又学演《孟宗哭竹》（饰孟宗）、《朱光龙出世》（饰朱光龙）、《珍珠塔》（“方卿唱道情”一折中饰方卿）。民国二十六年（1937），庆乐然在闽东一带演出，因《汉光武》中吴汉一角无人扮演，黄秀清试演成功，从此，改演老生行。未久便声闻闽东，被观众誉为“老生清”。时闽班旧赛乐赴台湾演出归来，闻“老生清”名，便聘他参加了旧赛乐。



黄秀清演老生，着重在念白上下功夫，掌握人物内心情感，运用眼神，达到以情动人。

如在《白探花》中，他饰秦雪梅公公，在教子劝媳一场，他通过声音的高低抑扬、节奏的跌宕多变、清晰悦耳又富有韵味的大段道白，把白须老生演得极有特色。在《邱玉成打子》中的“打子”一场，他手提公堂板，面色冷峻，眼神如剑，一声凌厉的“升堂”，很有震动人心之概。戏演至此，观众常掌声突起。黄秀清扮演的其他行当也都为人称道，在《吴汉杀妻》中扮演吴母（老旦），在《灵芝草》中扮演马四海（文丑），在现代剧《三仙姑》中扮演类似三花丑的“小诸葛”。这些不同行当的角色他都演得维妙维肖，幽默风趣。

黄秀清对闽剧唱腔也颇有创造。他演《珍珠塔》时，根据人物性格的需要，将方卿唱的七字句〔宽板迭〕，改为长短句，得到同行和观众的认可。在《正气歌》“就义”一场，他将佛曲经过改造加工，运用于戏中，丰富了音乐形象，增强了特定的戏剧气氛。1958年，黄秀清响应支援山区的号召，到三明任三明市闽剧团团长。工作虽忙仍不断参加演出，他主演的新编历史剧《正气歌》，把民族英雄文天祥的浩然正气演得异常感人。1967年，黄秀清病逝，时年六十二岁。

谢亿涛(1905—1968)　闽剧演员。又名松甫，福州人。七岁入私塾，九岁因贫辍学，到乐春来伬唱班学伬唱。他身高音亮，适于扮角儿，乃于同年转戏榜入闽班三赛乐，拜名师叶开发门下，初习青衣，后习小生。十五岁艺成之后，严天铎为他编写了《珍珠塔》，由他扮演主角方卿。他唱念俱佳，感情真挚，在“会姑”、“会母”、“道情”三个重场戏中，把人物的心理活动刻画得十分细腻，遂崭露头角。在《白蛇传》中，他又集孩生、小生的表演动作于一体，成功地塑造了许仙忠厚朴实的形象。民国二十四年(1935)，三赛乐上演《梁天来》，他仍以小生应工，但却创造一个专横跋扈、阴险刻毒的阔少凌贵兴形象，并因之获得了“活凌贵兴”的称誉，识者甚至直呼他为“凌贵兴”。



民国十二年，随三赛乐赴上海演出，以方卿、刘知远的成功形象留誉申江。民国十四年，又随班东渡台湾，亦载誉而归。民国十六年，离开三赛乐加入惠民社。民国二十年，重返原班，因年稍长，转演老生。民国二十九年，抗日战争期间，他去永安参加省教育厅组织的战时国民教育巡回教育团任演员，改名松甫，曾奔波于闽北各县参加演出，艰苦备尝，至抗日战争胜利后方回福州。中华人民共和国成立之初，应聘去古田县一剧团任导演、教师。1956年，应评话艺术家陈春生之邀，加入了闽侯县红桔子剧团，担任副团长，仍不时参加演出。

谢亿涛一生好强自爱，为人豪爽耿直，同辈、少年皆乐与共。1968年，因患不治之症，不幸辞世，终年六十三岁。

张江水(1906—1944)　闽剧演员。闽侯县峡兜乡人。家贫，九岁时被卖到乐春台儒林班学戏，拜林曾弟、叶开发（和尚师）为师。翌年，乐春台由于营业不振，将他转卖给三

赛乐。



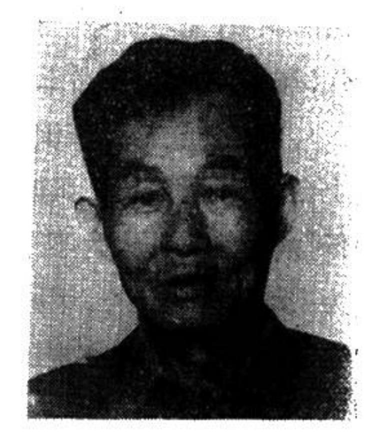
张江水聪明伶俐，记性特佳，初学小生，旋即登台。由于同班谢亿涛擅演生脚，且扮相俊美，他乃改行演老生。民国二十二年(1933)，他在《珍珠塔》中扮演陈琏，当陈琏追赶小方卿至九松亭时，经再三疏导，方卿才拜认了岳父，这时陈琏连笑不迭。张江水处理成六种不同的笑声，从乍喜、淡笑到开怀大笑，层次分明地表现了人物复杂的心理过程。每演至此，观众彩声不断。当时著名书法家林之夏尤为赞赏，并设宴款待。江水谦逊地说："我师兄陈天宝能笑出九种不同笑声，我还差得远呢！"林之夏有感于张江水艺高德厚，乃挥毫书就"池小能容月，楼高不碍云"对联一副相赠。

张江水的唱腔、道白亦具功力，素有"活包公"和"铜嗓"之称。在《梁天来》剧中，他扮施智伯，"写状"一折的表演感情慷慨激昂，四百多字的状词，一气呵成的"连珠白"，从缓、轻、低，到急、重、高，字字清晰，句句响亮。最后如"闸门初放，瀑布倾泻"，铿锵之声，响彻戏园。张江水演戏尤重眼神，他认为喜怒哀乐愁恐恨，七情露于眼。他扮演朱买臣，在《马前泼水》一折，用多变的眼神，表达了一个落魄书生骤升高官，自恃、忿懑而又踌躇满志的复杂心理。

张江水不仅演技高超，且亦擅长音乐演奏。除唢呐外，闽剧伴奏乐器几乎件件精通，并悉心传授他人，培养了数名乐师和鼓师。如乐师郑炳年初到三赛乐搭班，第一天就遇上《郭子仪拜寿》，须全用笛子吹奏昆曲、吹腔。郑炳年不会，散场后，他背上包袱伞溜走。张江水赶至路口，拉他回班，耐心传授，使他终于成为一个名乐师。二十世纪三十年代，张江水已名噪剧坛，但他从不以名角自居，对人谦恭礼让，虚怀若谷。民国二十四年，为了向名艺人赵春亭学"髯功"，他甘执弟子礼，端饭、泡茶、递烟、捶脚，无不尽心，使赵春亭深受感动，遂无保留地将其甩髯秘诀悉数传授。

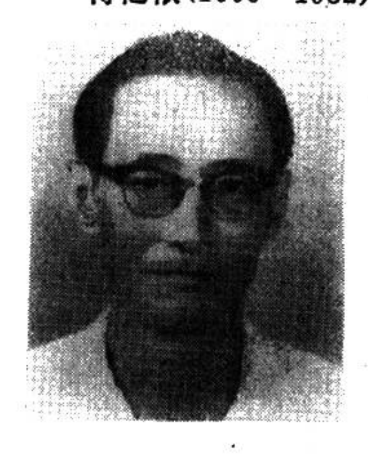
张江水乐于助人、舍己为人的高尚情操，曾经在闽剧艺人中广为传颂。平时演出，不管是谁因故未来，他都主动顶替，临场救台，以艺为重，从不马虎。他母亲逝世时，虽然戏园离家不远，他却直等戏演完后才回家料理丧事，第二天又按时回班演出。他对艺人亲如兄弟，不论挑工或学徒，谁患病他都亲为煎汤喂药。民国三十三年，四赛乐青衣演员程依尧及学徒林庆祥染上"虱瘟"(猩红热)，他日夜侍候，捧药送汤，程依尧临终泪流满面说："水哥，你的恩德，只好来生报答了！"张江水为程依尧料理好丧事后，自己也被传染发病，时班子正在乡下演出，同事劝他赶快回省城就医，他却说："锣鼓未停，怎能下台？"这一天，他发着高烧，但仍咬紧牙关坚持演完。下场后，即一头倒地。赶抬回福州急诊，已无法挽救。噩耗传到乡下，全班艺人泣不成声，台下不少观众闻讯也一起哀哭。闽剧著名作家严天铎当时曾写一首挽诗："一代名伶百代骄，满腔热血唱春秋，生平德比泰山重，艺苑生辉美名留！"

王银河(1906—1975)　芗剧乐师。台湾省台北市人。从小家贫，九岁随父往厦门谋生。十二岁在厦门将军祠学做米粉，暇余参加将军祠的仁义社台湾歌仔阵，学拉大广弦。经十年磨练，学就一手好技巧。民国十七年(1928)，由票友下海，被歌仔戏双珠凤班聘为大广弦手。民国二十年至民国三十年，随台湾歌仔戏丹凤社、玉麒麟班往新加坡、马来西亚演出谋生。因技艺高超，被班主高价聘用，特许家小随班用膳。民国三十年，太平洋战争爆发，英政府把新加坡台湾歌仔戏班的台湾艺人全部抓往印度充杂工，王银河未能幸免。直至民国三十四年抗日战争胜利才释放回新加坡，旋即回台北参加永乐胜利剧团，重操大广弦。民国三十六年，在台湾转入厦门歌仔戏霓光班，次年随班回厦门。中华人民共和国成立后，在漳州实验芗剧团(后为龙溪专区芗剧团)任大广弦乐师。1954年曾参加华东区戏曲观摩会演。1958年加入中国共产党，并被吸收为中国音乐家协会福建分会会员。后定居潮州市。



王银河演奏大广弦，声情并茂，素以发声明亮清晰、音色柔美甜润、声调委婉缠绵著称。他的技巧谙熟，在芗剧界独树一格。他伴奏的〔哭调〕，其琴声悲愁哀怨，催人泪下。他独创的大广弦颤音指法(俗称“打指”)异常别致，演奏时，在内弦入弓，左手食指、中指实按，小指虚按，无名指不断打弦，使发出的颤音犹如悲哭之音，很有艺术效果。这种手法已通过他的儿子王南辉在龙溪地区艺术学校传授，并在芗剧界和音乐界推广。1975年11月5日，王银河病逝，终年六十九岁。

傅亿侬(1906—1982)　闽剧演员。原名羊仔，满族人，出生于福州。家贫，父早逝，十三岁被卖入庆云靔(天)班学戏。先习徽调，工老生。旋即登台，在《空城计》中饰诸葛亮，《黄金台》中饰田单等。



民国十年(1921)，军阀许宗智入闽。为了庆功，令三赛乐闽班假城内三山座戏园演出。许系北方人，班主为讨其好，特聘傅亿侬客串京戏《空城计》和《花子拾金》。傅亿侬以其吐音清晰的京调唱腔，博得了北方官兵的同声喝彩。为此，三赛乐班主以五百银毫求原班将傅亿侬转让。傅亿侬转三赛乐后，又续艺两年半。新拜的闽剧师傅李发魁，视其身架苗条，声色俱佳，乃要他改学青衣。首本青衣戏是《珍珠塔》，他扮演陈赛娥，首演即获成功。之后，他又主演了《玉堂春》、《刘知远》、《昭君出塞》、《宝莲灯》等，皆是他的成名作。

傅亿侬的功底扎实，唱腔方面的成就尤其突出。他锐意创新，善于将京调和榕腔糅合于一体，演唱起来别有风味。在《昭君出塞》中，他给王昭君的唱糅进大段昆腔，那深沉悲凉的慢板，把王昭君的思乡之情，去国之痛表达得淋漓尽致。他演《珍珠塔》中《思塔》——

折，一曲〔自掏岭〕，将深闺少女目睹信物，思念恋人，万般愁楚的情愫，唱得一字一泪，致使满园观者，无不唏嘘。他的昆曲和逗腔的曲牌唱段，于二十世纪三十年代，先后多次为百代、高亭、联星等唱片公司所灌制，流传于东南亚。

傅亿依精湛的表演艺术，曾赢得了海内外观众的同声赞誉。乡村东家请包戏，如他不上台，便不付戏资。其时，福州盛传"郑、曾、薛、马"为四大闽剧名旦。有些老戏迷对"羊仔"被排除其外大为不平，故有人特铸一天官锁，上錾"郑、曾、傅、薛、马"五字相赠，一时成为剧坛趣事。至今，福州部分观众，认为闽剧早期有"五大名旦"，即渊源于此。当时福州海军界部分将官，亦赏识傅亿依的表演艺术，自称为"依派"。民国十二年，"依派"宿将刘冠南任上海船政司司长后，特聘三赛乐赴沪公演，并假座上海孟渊饭店举行演出招待会，参加者均上海各界名流。傅亿依演出《珍珠塔》、《玉堂春》，其佳美的身段、唱腔为不少名角所折服，故一举扬名申江。刘冠南特绣制书有"闽剧博士"四字的门楣相赠。

傅亿依曾两次赴新加坡演出。民国二十四年五月，侨居新加坡的一批艺友，新立一闽剧社，特礼聘傅亿依前往参加。傅亿依一去十年，至抗日战争胜利方回。回国后又相继在四赛乐、三赛乐、赛天然等班演戏。民国三十七年，傅亿依应旅居新加坡华侨之邀，再次前去献艺，誉满星岛，并被坚留下授艺。从此，便远离故土，终成他乡游子。1959年，闽剧表演艺术家郑奕奏应邀赴印度尼西亚传艺，顺道探访傅亿依。此时傅已临晚景，落魄潦倒，不善自爱，嗜毒成瘾。郑告以妻儿故友均盼其归返桑梓，然他已无力自拔，难以登程。晚年，唯靠谊女相济，聊度残生。1982年9月在新加坡病故。

雷澄清(1907—1978)　　莆仙戏鼓师。莆田县城郊潭头桥人。父为木偶戏班鼓师，雷澄清自幼随父学打锣(莆仙戏学习音乐程序，学鼓必先学锣)。民国十一年(1922)，曾在超群英班司锣，第二年从灵川西墩鼓师黄九秘(念mī，小孩之昵称)学鼓。艺成后，曾先后在超群英、凤移亭、新传奇、大雅芳、新移风、赛国英、腾芳女班、荔声女班、小共和、新歌舞、世歌舞等戏班任鼓师。

黄九秘是位富有革新精神的鼓师。雷澄清深受其影响，在全面掌握传统鼓点技法的基础上，大胆吸收各地民间音乐的长处，进行革新，自成一派。莆仙戏传统鼓点喧闹噪耳，雷澄清决心改革。他认为鼓在乐队中的作用主要是指挥，一槌不中，千槌无用，鼓点应该像写意的图画一样惜墨如金，以少胜多。故经他改革后的鼓点既疏朗明快又婉转流畅。莆仙戏鼓师的传统方法多用肘力，高举鼓槌，牵动全身，一场戏打下来，常常累得汗流如注。雷澄清认为响鼓不宜高举重槌，改肘力为腕劲，举槌高度不超过压鼓石狮之首(约高24—27厘米)。司鼓时身躯不动，姿态要安详、轻松自如。雷澄清精通各种鼓点而不墨守师法，大胆革新。同一曲牌因用处不同，其鼓点也不同。如一曲之中有几处用到"三、五、七"的鼓点，在他手下，处处均有变化。人们听雷澄清鼓点，常常出乎意外，但点点都合于意中，听了使人感到赏心悦耳。

雷澄清司鼓时还注意前后的配合，演出时他的眼睛总是注视于前台表演，故演员的一举一动都不脱其板、眼，鼓声如出演员之声。演员们说："雷公司鼓，戏越演越入神"。

中华人民共和国成立后，雷澄清历任莆田县实验剧团、跃进剧团和县戏曲学校司鼓，并被推荐任福建省文史馆馆员。晚年仍悉心授艺，造就了一批莆仙戏伴奏员，其中原仙游青年剧团鼓手蔡珍华、原跃进剧团鼓手郭祖梁、莆仙戏三团鼓手郑清和等，均成为莆仙戏的业务骨干。1978年，雷澄清因病逝世，时年七十一岁。

那少安（?—1958）　京剧教师。满族，原籍辽宁省沈阳市，先迁居福州市，后定居漳州。以教授京剧为业，是漳州、石码、海澄、厦门一带较有影响的京剧教师。民国十六年(1927)，那少安受厦门通俗教育社之聘，南下教戏。后海澄县秋租乡华侨集资组建秋租京剧社，聘他为教师。从此，安家于秋租，娶当地一农女为妻。他客闽二十二年，曾先后在漳州南洲票房、龙溪县平剧社、漳州东门岳口街京剧票房、石码平剧社和海澄县商会平剧社等处教戏，以教授京剧为终生职业。那少安熟谙京剧，各种行当均能得心应手。1955年，漳州市东岳街居委会成立业余京剧团，聘那少安任教师，排演《打渔杀家》、《金玉奴》、《鸿鸾禧》等戏。其中《打渔杀家》曾参加漳州市业余剧团会演，获得好评。1958年农历八月十四日晚，那少安因酒后中风，在送往医院途中亡故。

葛次江（1908—1966）　京剧演员。原名淮，出生于江苏省南通市石港镇小商之家。生后家道渐衰，父母相继去世，靠其姐抚养成人。民国八年(1919)考入欧阳予倩主办的南通伶工学校，先学武生，后改老生，最后定小生行当。民国十三年毕业后，由欧阳予倩荐入上海民新影片公司，在《海角诗人》、《天涯歌》、《西厢记》等无声片中，扮演主角，以其风度儒雅俊逸初露才艺而得名于初期影坛。其后又往苏州一带演出欧阳予倩编导的《杨贵妃》、《潘金莲》等剧目。这些新编京剧从内容到形式都有很大的革新和创造，使葛次江大开眼界。归沪后，又入汉伦公司拍片，为时甚久。葛次江离校以后，时或登台，时或拍片，成为我国首批"两栖演员"之一。



民国十七至二十五年间，葛次江以上海为基点往来于江宁、苏州、汉口一带，与高庆奎、金素雯、陈鹤峰等著名艺人同台演出。"七七"事变后，葛次江加入欧阳予倩在沪组办的中华剧团，并演出了由欧阳予倩编导的《桃花扇》、《葛嫩娘》、《梁红玉》、《渔夫恨》等剧目。这些戏皆以旧翻新，寓救亡之宏旨，振抗战之意志，在当时沉寂的上海，甚是鼓舞人心。

上海沦陷后，葛次江加入京剧大师周信芳领衔的移风社，演出剧目亦多系新编，如《徽钦二帝》、《明末遗恨》等。周信芳颇赏识葛次江表演之脱俗，剧中凡有"缺德文人"之类角色均派其扮演。葛次江糅合了小生、丑脚的表演于一体，创出"风雅其表，败德其心"文

丑类人物，深受观众赞赏。葛次江与周信芳同台四年，演技大有长进。是时他还结识了戏剧家周贻白，得益良多，学识大增。

民国三十年，葛次江应艺华影片公司之约，与著名女演员王熙春合拍《孟丽君》(又名《华丽缘》)。他饰演的皇甫少华，丰标独操，仪态大方，赢得影坛声誉。次年，他陪同言菊朋、高百岁等名家演出。后因物价暴涨，剧业萧条，他常以典当糊口，加之思乡心切，遂于民国三十三年返回南通。

民国三十四年，日本侵略军投降，新四军解放南通，他曾登台作短期演出。然收入微薄，不得已弃艺从商，开设小店以养家。民国三十六年，家乡二度解放，他会见陶勇将军，略知时政是非。1949年底毅然奔赴福建参加中国人民解放军第十兵团政治部京剧团，担任编导兼演小生。葛次江最拿手的戏是《打侄上坟》，他饰演的小生，其寒酸之气，维妙维肖，人称"绝活"。次则《人面桃花》中的小生，亦颇尽声情之妙。尤其当场悬笔题诗之举，每使观众惊叹不已，并纷纷求谒墨迹。

葛次江到福建后，主要从事导演工作，其贡献尤为突出。因他南北名家多所亲见，又善吸收各流派优长，故导起戏来，颇能得心应手。五十年代初，他导演的《九件衣》、《保家卫国》、《秋江》、《敫桂英》等二十多本戏，每登台皆能盛演数月不衰。尤其对旧剧、旧台风之革新实践，在中华人民共和国成立之初的福州戏曲舞台上，确具示范作用。

葛次江是福建省第二届政协委员。1956年4月被选为福建省文化界先进工作者，并出席了全国先进工作者代表会议。是年，参加中国戏剧家协会，并任中国戏剧家协会福建省分会理事。"文化大革命"初期，葛次江被诬各种罪名。1966年他病重住院时，红卫兵还将大字报抄成厚册，逼他细读认罪。他读后吐血，病情愈益沉重，加以医院混乱，治疗无方，不久身亡。终年五十八岁。

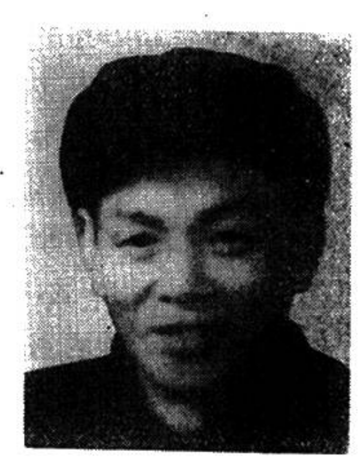
萧光椅(1908—1973)　高甲戏演员。晋江县东石萧下村人。因家贫，生活无靠，小时即被父亲送到福金升高甲戏班学艺，拜师洪青龙、洪维吾。出师后又在洪金乞的福庆成搭班演戏。他擅演武老生，尤以黑须、长靠老生为最，如连台本戏《说岳》中的岳飞、《三国》中的蔡阳和《王佐断臂》中的王佐等。他演的岳飞，跨越了好几个行当，从小生、武小生到黑须老生，从少年到中年，从文到武，演出了各个年龄时期的不同风貌和气质；他演的蔡阳则是一个骁勇刚烈威武有神的老将形象；他演的王佐不仅表现了其爱国主义情操，而且通过他平时苦练的一套断臂特技表演，即在断臂的一刹那，一个翻身，就把一只手臂缩进衣袖，加上疼痛难忍的表情，达到了以假乱真的舞台效果。由于这些成功的表演，，使他很早就蜚声闽南。二十世纪五十年代初，他在新戏《江汉渔歌》中扮演一个富有正义感、敢于反抗压迫的渔民阮复成，演出后，深得闽南



观众赞赏。

萧光椅自幼受苦，遭受不少磨难。青年时期，为谋生计曾远涉重洋往新加坡演戏，被国外殖民者无故囚禁水牢，后又被遣送回国，受尽屈辱。中华人民共和国成立后，中国共产党和人民政府对戏曲艺术的重视和对艺人生活的关怀，使他对中国共产党和社会主义有深厚的感情。他参加泉州高甲戏剧团后，工作积极，爱团如家，事不分巨细，都倾心尽力，认真对待。遇有不良现象，敢于挺身而出，维护公益，故人们誉称他为“红管家”，年年都评他为先进工作者和积极分子。他虽年事渐高，但还悉心学习文化，由一字不识的文盲到能阅报读剧本。萧光椅于1958年参加中国共产党，是中国戏剧家协会福建省分会会员。1970年，“文化大革命”期间，剧团被解散，萧光椅也被迫退休回家。他思团恋艺，郁郁于心，1973年在贫病交加中故去。

黄铭卿(1909—1968)　闽剧演员。原名妹仔弟，闽侯县甘蔗乡人。十二岁卖入新鸣奇闽班学戏，拜儒林班师傅陈水妹门下为徒，工旦行，尤擅文武旦，启蒙戏是《钱顺姐投庵》，饰钱顺姐。因学有成绩，显露才华，故一出师，便在上天仙班任主角。



民国十六年(1927)，黄铭卿随上天仙到新加坡演出，主演了《香妃出塞》、《蔡松坡》等戏，给侨胞留下了深刻印象。回国后，上天仙散伙，他与艺友一起组办了大明星班，演出时装戏《空谷传声》，他饰演的“番仔婆”(日本妇人)，形象生动，表演绘声绘色。新国风班班主薛良藩，因爱其才，便以重金聘他转入新国风，并挂了旦脚头牌，先后主演了《火烧藤甲军》、《彭公案》、《灶君报》、《火烧甘蔗》等剧目。花旦、武旦、丑旦、恶旦、老旦诸旦行他无一不能，无所不演，有观众谓之曰：“聘新国风班，看黄铭卿戏”。当时名旦郑奕奏正献演时装新剧《邱丽玉》，扬名榕城；黄铭卿却以古装扮演《邱丽玉》，别出心裁，轰动一时。民国二十一年和民国二十五年，黄铭卿随新国风先后赴上海和台湾等地演出，他的表演深得外地同行称道。

黄铭卿演戏，特别重生活真实和形貌神韵。他演的邱丽玉其拄杖行路之态就像是一个真麻疯病患者；在《火烧藤甲军》中扮演哈米花，穿着花盆底鞋跳舞的表演，姿韵绰约动人；在《王莲莲拜香》中饰演王莲莲，那右手拿水烟筒，左手拿细纸媒的抽烟神态，俨然是一个势利贵妇。

黄铭卿形貌并不俊秀，观众曾戏赠外号“额头旦”，为了弥补不足，他十分重视人物外部形象的塑造。每演一个脚色，其服饰化妆都经过精心设计和改造，如用枪缨制作成适合自己头型的虾状型发髻；用头钻结成造型不同他人的珠凤。扮演老旦时，发型和衣着也有自己独特的创造。黄铭卿不因循守旧，不拘一格，善于尝试，当时被视为闽剧界的革新派。他的革新精神还表现在唱腔设计上，他唱的〔洋歌〕独具特色，同行称其为“私家洋

歌”。如在《金枝玉叶》中，他饰演的米店老板娘，边打算盘算账边与人对话时，演唱一段〔双蝴蝶〕，唱法就不一般。他一会琅琅念数，一会又与人对上一句话，而话和数都交融在唱词里，并用清脆的算盘珠声配合过门，听起来别有情味。黄铭卿演唱的不少曲牌都成了当时的流行唱段，并由上海百代唱片公司灌制成片，销行国内外。

中华人民共和国成立后，黄铭卿主要是做导演。他导的戏有《王莲莲拜香》、《孔雀胆》、《田螺姑娘》、《夫人城》及现代戏《碧落黄泉》等。1957年，他参加了文化部在上海主办的第三期戏曲演员讲习会，并在会上汇报演出了《王莲莲拜香》，深受与会同行和专家好评。黄铭卿是中国戏剧家协会会员。1968 年病逝，终年六 十岁。



曹坤照(1911—1967)　闽西汉剧鼓师。龙岩市人。家贫，十三岁离家学炊事，未成。后在汉剧乐同源班跟其叔曹银河学花旦、武旦和丑行，暇时学演奏乐器。民国二十四年(1935)改行，先在永定县金丰木偶班当锣手，后去广东省大埔县参加汉曲清唱儒林队。民国二十九年回龙岩，先后在三余剧社和龙汀剧社任鼓师。民国三十六年在龙门一带教戏。中华人民共和国成立后，于1952年在龙岩群声剧团(后改龙岩专区汉剧团)任专职鼓师。曹坤照未进科班，他的鼓艺全靠刻苦自学。由于当过演员，台上的一招一式，他都了如指掌，故其掌鼓得心应手，能将文乐、武乐、前台后台指挥得浑然一体。他的鼓艺具有节奏稳、鼓介清、轻巧灵活、流畅自然的特点，因而被誉为“铁鼓手”。

曹坤照性情孤僻，颇有傲气。但他治艺严谨，工作认真，对诚心求教者无不尽心传授。他富有创新精神，勇于改革唱腔，对演现代戏尤其热情。1965年春，剧团排演反映外国题材的剧目《南方来信》。剧中有爵士音乐和三拍子的唱腔，他能克服困难，顽强实践，终于顺利地完成演出任务。1967年9月，曹坤照不幸患脑溢血逝世。

萧梦尘(1911—1968)　闽剧演员。原名萧庆嵩，连江县人。早年丧父，十三岁卖入闽班旧赛乐学艺，拜于闽剧艺师郑明泉及京昆师傅翁成坤门下，习学小生。十九岁出师后，以演悲生(即破袄小生)见长。先后主演的戏有《三搜幻化庵》(饰申元宰)、《贩马记》(饰赵宠)、《嫁妻养母》(饰水富)、《周艳冰》(饰周艳冰)、《赵五娘出路》(饰蔡伯喈)、《丹桂图》(饰龙甸章)、《追韩信》(饰韩信)、《笔生花》(饰文小霞)等，成为旧赛乐班的头牌小生。



萧梦尘一生好学，喜欢读书，爱好书法，娴熟律吕，是闽剧艺人中少有的一位能诗善字的演员。这种多方面的艺术修养，使他在扮演巾生一行，诸如赵宠、水富、申元宰等角色时，能体现

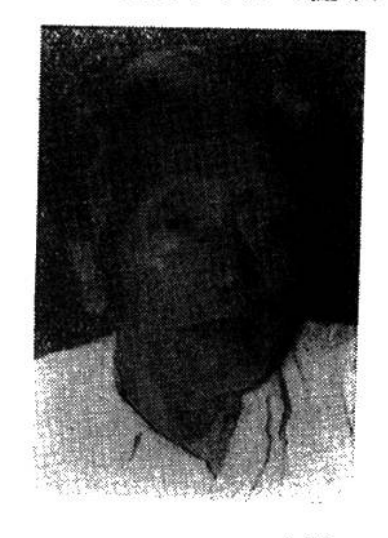
人物高雅、潇洒、倜傥不群的气质，突出了人物身上特有的书卷气，给人一种清新的美感。在唱腔的革新方面，他曾做了多次的探索和尝试。如在《嫁妻养母》中，对〔滂水叠〕曲牌进行了改造。在《三箭奇缘》中，大胆地吸收了南词的唱腔，得到了同行的认可和观众的欢迎。

民国二十四年(1935)，萧梦尘随旧赛乐赴台湾演出，为时一年多。演出的剧目除上述外，还有《同心花》、《杨乃武》、《陈靖姑》、《妈祖出世》、《潇湘夜雨》、《观音出世》、《沉香秘书楼》等，很受当地观众的赞赏。在台湾期间，他洁身自好，演戏之外，皆在戏馆写字、看书。他一向俭朴，本份自重，除以诗书淡酒为伴外，别无嗜好，向被班友视为做人楷模。

民国三十年，福州沦陷，萧梦尘不甘日本侵略军的统治，毅然离开戏班回老家务农。直至日本侵略军退却后，方重施粉黛，再上舞台，并与陈杏芬、黄荫雾诸艺友合作，演出了宣传抗日救亡的新剧《夜光杯》，反响颇大。

中华人民共和国成立之初，萧梦尘在四赛乐任团长兼编导。他编导的剧目有《四小姐》、《慧姑警嫂》等。1952年，他随闽剧代表队赴京参加了全国首届戏曲观摩演出大会。从1956年起，萧梦尘专事戏曲教学，先后担任了福州市闽剧艺术训练班副主任、福州市闽剧学校校长兼小生科主任教师。执教之初，他组织一起从教的名老艺人及有关人员，一同讨论编写了生、旦、净、丑各种行当的基本功和剧目教材，成为历届闽剧学员班一直沿用的主要教材。他教学认真，倾心尽力，每天和学生一同早起，在练功场上辅导学生练功，为学生操琴吊嗓。有一次，六月盛夏，他肺病复发，浑身发冷，为了不影响课程，他竟穿上棉袄为学生上课讲戏，做示范动作。他善于发现新苗，一旦发现，便精心培养，爱护备至，学生嗓子哑了，他亲自买来罗汉果，或冰糖拌李咸，炖了送到学生手里，看着他们喝下去。他为闽剧艺术造就了一大批人才，如今活跃在闽剧舞台上的著名生脚演员，如张品生、林聪中、詹剑秋(现在香港)等均出其门下。1956年，萧梦尘加入中国共产党。1968年，因病逝世。

陈启肃(1911—1975)　　福州市人。民国二十年(1931)念高中时，好读进步书刊，常以"木棍"为笔名，在报刊上发表新诗、杂文，抨击时政。翌年参加福州电力公司职工组织的海萍剧社，开始接触戏剧艺术。民国二十二年就读厦门大学，在校参预组织厦大激流剧社，编导话剧《我也去》，鼓动中华儿女，起来反抗日本军国主义。民国二十六年大学毕业时，正值抗战开始，他回福州立即参加了福州文化界救亡协会，并担任组织部副部长。未久，文化界救亡协会遭特务破坏，他又参加了福建省各界抗敌后援会剧团，任编辑股股长，主编《抗敌戏剧》月刊，编辑出版《抗敌戏剧选集》等。民国二十八年，陈启肃随国民党政府省教育厅内迁永安，在沙县主持了几个机关合办的戏剧训练班，培育戏剧人才。第二年省教育厅



创办以演剧为主的战时国民教育巡回教育团，陈启肃出任团长，到闽西北各县巡回演出。在这期间，他先后编写闽剧《郑成功》和十几个多幕、独幕话剧。同时，他还主编了《剧教》月刊二十二期、《福建剧坛》两期。民国三十一年，陈启肃任省立民众教育馆馆长，当时有五个剧团汇集福州，演出闽剧、话剧等不同剧种、形式的节目，历时十八天，掀起抗日救国的宣传热潮。

中华人民共和国成立后，于1953年，陈启肃原是福建师范学院教育系副教授，后毅然舍弃大学教授的头衔，调到福建省戏曲改进委员会任干事，旋又转到福建省闽剧实验剧团任创作组组长。他作为一名普通的创作干部，实现了自己多年来专心戏剧事业的宿愿。此举，在当时的教育、戏剧界传为美谈。这期间，陈启肃创作和移植改编的现代戏有《罗汉钱》、《南海女儿》，古装戏有《长生殿》、《西厢记》、《还魂记》、《焚衣传》等，并整理闽剧传统剧目《紫玉钗》、《百蝶香柴扇》、《申屠女》、《苏秦》等十几个剧目。他创作改编的剧本文辞华美、文学性强，且又具有可演性和浓厚的剧种特色，赢得了行家和观众的一致称道。同时，他还热情扶持其他编剧成员，为他们的作品组织讨论，并亲自帮助修改和润色。

1958年，陈启肃调任福建省文化局剧目工作室副主任。1960年，福建省戏曲研究所成立，任戏曲文学研究室主任。在任期间，他主持抢救戏曲遗产，发掘、编辑、抄缮福建各剧种传统剧本的工作，编印各剧种传统剧目选集和传统剧目对照本。与此同时，他还兼顾创作剧目的辅导工作。1964年，为参加华东区戏曲现代戏会演，陈启肃参预了组织剧目和闽剧《红色少年》的创作工作。他不顾年老体衰，偕同剧组同志一起到寿宁县山区深入生活。当本子写好后，他却不肯在上面署名，其美德深得人们敬佩。

1960年，陈启肃被选为福建省人民代表大会代表。1962年，作为福建省文艺界代表，出席了全国文学艺术界联合会第三次代表大会。"文化大革命"期间，陈启肃备受冲击，身心深受伤害。1972年退休，1975年9月16日逝世。

林任生(1912—1972)　梨园戏编剧。一名光琰，泉州市人。民国元年(1912)出生于一个世代经营瓷器店商人的家庭。九岁入私塾，十四岁辍学在瓷器店当学徒，工余刻苦自学，向上海邮订多种报刊，接受新思想。"九一八"事变发生后，林任生受救亡运动影响，到泉州溪亭小学任教。民国二十一年，参加中国共产党领导的晋南地下组织活动，负责城市工作，任区委职务。民国二十四年，党组织遭破坏，林任生被叛徒出卖遭捕。越年，经家属营救出狱，他为避特务跟踪，潜往上海，与司马文森同寓亭子间，从事写作。抗日战争爆发前夕，他回泉州新峰小学任教导主任，坚持开展抗日救亡宣传，组织新峰剧社，先后编导了抗日话剧和儿童剧《小俘虏》、《台湾母亲》、《高粱山下的儿童》、《我们是一群小瘪三》、《西班牙的种子》、



《兄弟俩》、《儿童万岁》、《两个男孩和一个女孩》、《一个战士的成长》、《小号兵》、《打游击》等。

民国二十九年底，他因白色恐怖被迫离校，转移到南安、仙游等县的乡村工作，暗中仍从事泉州的进步文艺活动。翌年春，以晋江剧联社名义，把俄国作家果戈理的讽刺喜剧《钦差大臣》改编为泉州方言话剧《巡按使》演出。为此，剧社被勒令解散，剧社骨干被列入黑名单。同年夏，他又以晋江音乐推动委员会名义排演冼星海的新歌剧《军民进行曲》。民国三十一至三十二年，分别以晋江社会服务处及晋江剧人联合大会演的名义，先后排演老舍的讽刺喜剧《面子问题》及罗曼罗兰的《群狼》。民国三十三年又以保安二团战地服务团的名义再次上演《军民进行曲》。民国三十四年夏，国民党大肆逮捕进步文化人，他被迫经上海辗转台湾，流亡香港，协助司马文森编《文艺生活》，并领导一青年学习小组，同时编写三本文学创作理论书籍。此时，又经司马文森介绍加入中国民主促进会。中华人民共和国成立前夕，林任生离香港经天津到达北平，九月返抵家乡泉州。

林任生回到泉州后，在泉州中学任教，并加入晋江艺联会，同时为泉州青年文工团移植、导演歌剧《赤叶河》，为闽南方言歌剧开创了先声。1951年秋，他加入中国民主同盟，任民盟泉州市委副主任委员，并被选为泉州市人民代表。后辞去教职，专任晋江专区文工队创作部主任，编印《闽南方言剧丛》二十余辑，剧本为闽南各演出团体普遍采用。1953年4月，晋江专区文工队与晋江县大梨园实验剧团合并，成立福建省闽南戏实验剧团，林任生任艺术委员会副主任兼艺术组长。时梨园戏传统剧目面临失传的危机，他积极组织梨园戏老艺人口述“下南”、“上路”、“小梨园”的传统剧目，并搜集旧抄本加以校勘、补正，编写梗概，精抄装订成集，梨园戏传统剧目得以抢救保存。《朱文太平钱》一剧就是他从“上路”抄本中发现的。

在抢救传统剧目的同时，林任生认真贯彻中国共产党的“百花齐放，推陈出新”的文艺方针，积极从事整理、改编传统剧目的工作。1953年至1963年的十年间，他先后整理改编了传统剧目《陈三五娘》(与许书纪、张昌汉合作，林任生执笔)、《朱文太平钱》、《苏秦》(与许书纪、张昌汉合作)、《冷温亭》(《朱寿昌》之一折)、《胭脂记》、《包拯智拿刘大本》、《董永与七仙女》、《吕蒙正破窑记》、《朱弁冷山记》、《高文举》(尤世赞整理，林任生加工)、《岳霖争忠记》、《李亚仙绣襦记》、《朱买臣》、《继子别传》等十二本，大都成为历演不衰的保留剧目。

1960年后，林任生由整理传统剧目转入创作。他根据梨园戏擅演文戏的特点，创作时注意“武戏文做”，着重刻画人物性格，扬长避短。他创作的《郑成功传》(上集《厦海义师》、下集《台湾凯歌》)是梨园戏发展行当表演艺术、演出新编历史剧的先导。1963年后，他全力创作现代戏，先后编写出《安南永女游击队》、《锦绣前程》、《青春锣鼓》(与尤世赞、吴捷秋合作)及现代小戏《晒花生》、《薯苗船》等。除《锦绣前程》未付排外，其余都参加过晋江

专区现代戏会演，获得好评。从1952年起，林任生与他人合编《泉州方言韵》，几经翻印，已成为闽南地方戏编剧者的工具书。

林任生为人刚直正派，勤奋艺业。1957年被错划为“右派”。但他不因蒙冤而出半句怨言。“文化大革命”中，他又遭受残酷迫害，也从未流露消沉绝望情绪。1970年冬，他身患鼻咽癌卧床不起，仍多方搜集方言词汇，但宏愿未遂，竟于1972年2月14日逝世。

杨孝坤(1912—1977)　京剧演员。字啸天，山东潍县人。少时家贫，随父逃难至抚顺挖煤，后入戏班当艺徒约一年，因不堪老板虐待逃至蚌埠当兵。嗣后辗转入闽，考取国民党福建保安干部训练所学生队。受训期间，因会唱戏，成为干部训练所俱乐部所属闽保京剧团的主角，演出了《打渔杀家》等剧目，颇受人赏识。但杨孝坤不愿处身于保安行列，欲另谋出路，遂寻机潜逃未遂，被捉回囚禁。后得好友保释出狱，并被送到国民党中央军官学校第三分校受训。入学后，仍以善唱戏出名。某日，突闻母得病，奉母至孝的杨孝坤，便执意辞学回热河老家事母，校方曾为其开了一张上面印有校长蒋经国名字的介绍信。岂料，凭这一纸介绍信，竟被热河当局委任为“少将禁烟督察专员”。他身为“少将”，却仍然热衷于粉墨登台，并向当时京剧名家习学麒派表演艺术。民国三十七年(1948)解放战争期间，他携眷随蒋军自东北一路向南溃退。时妻病，杨孝坤穷途末路，竟至卖女救妻。后妻死，逃至福州，被人民解放军解放，方得新生。

1949年，老母从东北沿途求乞寻子到福州。因觅子无门，竟投闽江，幸得护桥的解放军战士相救，母子得以团聚。1951年，杨孝坤被分配到永安京剧团工作。他虽为半路下海艺人，但多才多艺，能编能导能演，生、旦、净、末、丑无一不会，被人称为“京剧通”。他演的麒派老生角色有萧何、萧恩、徐策、张广才等。他的做工干净利落，颇得麒派神韵。1952年，被任命为永安京剧团副团长，并补选为永安县政协委员。这期间，他编导了现代戏《糖衣炮弹》，他演的资本家一角绘声绘色，为观众所称道。1953年剧团在巡回途中发生沉舟事故，服装道具全部损失，不少人因此丧失信心，想离团另谋他业。杨孝坤却坚守岗位，以身作则和大家共渡难关，表现了高度的事业心和责任感。他日夜加班，移植改编并导演现代剧《祥林嫂》、《杨三姐告状》，演出后，受到观众的欢迎，剧团也逐渐摆脱了困境。

1957年杨孝坤被错划成“右派”，离开永安，辗转至江西黎川京剧团当临时工。但他仍然坚持练功和参加演戏。十年动乱，他重被赶下舞台，下放农村。1977年在黎川农村去世。1980年，永安县有关部门将其“右派”错案予以纠正，恢复名誉。

萧迪藾(1912—1981)　高甲戏演员、师傅。晋江县东石萧下村人。幼时即入福金升班学艺，拜师洪青龙、洪维吾，攻文武小生、文武花旦。青年时期曾往菲律宾演出，被海外侨胞誉为“一枝春”。萧迪藾戏路宽广，尤以花旦、刀马旦最佳。从艺几十年中，他塑造了众多的舞台艺术形象。

1957年，为培养高甲戏人材，萧迪藾改业从教，调到晋江专区艺术学校，带班传艺。他

教学认真，对学员从难从严要求，一招一式从不马虎，为学生做示范动作不厌其烦。他集多年的舞台艺术经验，从教学实际需要出发，研究汇编了一整套行之有效的生、旦表演程式及基本功训练教材，如“折扇功”、“团扇功”、“手帕功”、“剑功”、“枪功”等。他从事艺术教学十几年，为高甲戏培养了一批新生力量。目前活跃在舞台上并担负重任的许多中青年演员，都是他的得意门徒，如五六十年代即崭露头角，曾多次获奖的颜佩琼等。

萧迪薮不仅认真教戏，而且重视教人，经常对学员进行戏德教育，要求他们认真学艺，勤学苦练，要他们懂得自爱，不抽烟不喝酒，努力做一个德艺兼优的演员。1970年，他凄然离开戏剧界，回家务农。“四人帮”粉碎后，重返省艺术学校高甲班任教。萧迪薮是中国戏剧家协会福建省分会会员。1981年逝世，终年六十九岁。

余红惠(1913—1963)　闽剧演员。古田县龟山乡人。幼年父母相继而亡，九岁流落福州。闽班新乐天班主陈肯肯见其清秀、聪明，遂收留入班学戏，工小生。十六岁出师，初演《三笑奇缘》，扮演唐伯虎，获好评，遂成为新乐天台柱。民国二十二年(1933)，转赴福清县阿渠班搭班，主演《紫金鞭》、《三笑奇缘》、《雌雄玉鹤》等剧目，蜚声福清全境。余红惠亦长须生，扮演过邱必成、海文龙、陈若霖等须生角色。他的基本功深厚，唱工清圆洪亮，流畅自如，道白铿锵有力，情起字出，特别精于“联珠白”，三五百字，一气呵成，激情如泻，字字清晰，每次演出，观众彩声不断。

抗日战争爆发，戏景萧条，余红惠迫不得已改业演唱评话，流浪四方，艰难度日。直至抗日战争胜利，始回到福清，重操旧业。1952年，余红惠加入福清和平闽剧团，口述整理了《白梨花》、《彩霞楼》等传统连台本戏，南至泉州、厦门，北抵南平、建瓯，巡回经年，轰动一时。1954年春，为抢救挖掘传统剧目，余红惠与另一老艺人赵时昌口述排演了《炼印》，在福州作内部演出时引起重视，有关领导即组织力量帮助整理加工。同年八月，参加了省第二届戏曲观摩会演得奖。九月，参加华东区首届戏曲观摩会演，他在剧中扮演李亨厅一角。

余红惠是中国戏剧家协会会员、福建省分会理事，曾任福清县闽剧团副团长兼艺术委员会主任、导演等职。任职期间，不时到专区各地闽剧团授课传艺，为培养新一辈，不遗余力。为表彰余红惠在闽剧艺术上的卓著贡献，1962年8月福清县有关部门举办了余红惠舞台艺术生活四十周年纪念活动，各方赠送的贺联达数百幅之多。1963年4月，余红惠率福清县闽剧二团赴永泰县演出时，突患破伤风，经抢救无效逝世。

林　炉(1913—1967)　莆仙戏演员。莆田县城郊溪白霞楼人。工靓妆(净)，兼长末、丑。十一岁入赛云楼班学戏，落棚师傅是擅演红生、黑净的邱莫二。二十岁后又先后在赛国风、新移风、新世界搭班。1950年后，在莆田实验剧团、跃进剧团当演员。后执教于莆田县戏曲学校。1954年参加福建省第二届戏曲观摩演出大会，演出《果老种瓜》，获演员一等奖。同年，赴上海参加华东区首届戏曲观摩演出大会，又获奖状。林炉扮演的果老，

其三折弯身段和倒骑驴、荷锄、掘土等独特表演，深受观众和同行称道。1955年，林炉加入中国戏剧家协会，1957年加入中国民主同盟。他是莆田县政协委员。1967年病故，终年五十四岁。

宋占美（1913—1975） 芗剧演员。原名宋尖尾，龙海县山后村人。幼年丧父，寡母双目失明，家境极窘。七岁即卖身于京剧戏班，先习大花脸，后改学三花丑，以其丑行功底深厚而成名。因其瘦小精干、敏捷灵气，故称"尖尾丑"。他为人敦厚随和，诙谐风趣。一生嗜酒，常戏言"死后愿抱酒坛埋在酒池"。

二十世纪四十年代初，宋占美改演歌仔戏。他长于念白，尤精于琅琅上口的板白。曾先后在新连升、金丽华、艳芳春等十几个歌仔戏班从艺。经常演出的剧目有花脸戏《凤仪亭》、《五花洞》，丑脚戏《大过年》、《水鸡记》等。其表演麻利滑稽，令人捧腹。尤以《错中错》"劫棺"一场的武丑表演，更得同行赞誉。他吸收融合了《大劈棺》、《双钉记》等剧目中的一些表演技巧，创造了一套生动体现人物特定心理情态的高难度科介，使其头、身、手、脚同时做出各自不同的系列连贯动作，时而蹲步鼠行，时而蛙跳翻扑，把一个惊恐惶惧的劫棺者的形象刻画得入木三分。1954年，该剧参加福建省第二届戏曲观摩会演，获得大会表演奖状。1951年，宋占美加入漳州市实验芗剧团。1958年，任龙溪专区艺术学校芗剧科教师，为培养新生一代做出了贡献。1962年，任龙溪专区青年实验芗剧团艺术指导。宋占美是中国戏剧家协会会员。1975年去世，时年六十二岁。

邵江海（1913—1980） 芗剧演员、师傅、剧作者。艺名仙，祖籍同安县，生于厦门一小商贩家庭。童年时，因家贫仅念过三年私塾，十二岁即随父摆摊卖海鲜。

民国十四年（1925），邵江海看了从台湾来厦门演出的歌仔戏后，便迷上了戏剧。不久，瞒着父亲跑到义乐得歌仔阵学唱戏，后又转到亦乐轩歌仔馆，拜台湾艺人温红涂和"鸡鼻先"为师。由于他聪颖好学，很快掌握了这些歌舞技艺。十六岁时，便偕同庄益三、林文祥等人往同安教授业余歌仔馆，后又辗转至泉州、惠安、龙溪等地教戏兼唱戏。到民国二十四年，他已是一位颇负盛名的民间艺人了。

民国二十六年卢沟桥事变以后，国民党当局诬称歌仔戏为"亡国调"、"汉奸调"而加以取缔，致使歌仔戏和歌仔戏艺人面临着绝境。为了拯救剧种艺术，为了艺人的生存，邵江海同艺友进行了唱腔改良。他在歌仔戏原有基础上，再融汇吸取了当地的锦歌、南词、南曲的成份，并吸收了其他诸多剧种的一些曲调，重新创作了一套新的曲牌唱腔，起名谓之"改良调"，搬上舞台后，时称"改良戏"。几年间，改良戏广为流传，改良戏班如雨后春笋般破土而出，仅龙溪一带的业余班社就多达二百多个，尔后又逐渐合并成为大型的专业班社。比较有名的如笋子班、艳芳春、宝莲升、金发春等。

民国二十八年，邵江海着意改变幕表戏制，他在其他剧种剧目的启示下，着手编写剧本，《六月雪》即是他为改良戏编改的第一个剧本，演出后轰动一时。此后，他又陆续编写

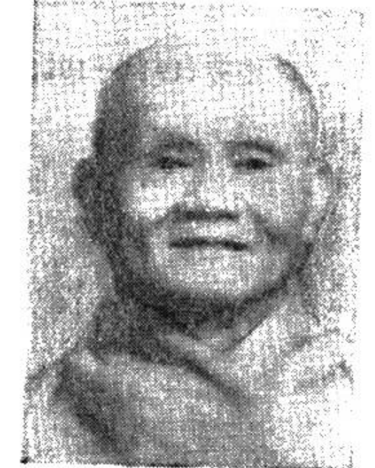
了《陈三五娘》、《白扇记》、《李妙惠》、《安安寻母》等三十多个剧本。

邵江海艺术造诣高深，所到之处深受观众欢迎，并为一些女子所仰慕。民国二十四年，龙海丹宅一位姓曾的姑娘，因慕其才华，向他表示了爱慕之情。翌年，他入赘曾家，与曾氏生了一男二女。民国三十六年，他到龙海榜山乡演出，当地一个姓方的少女看了他的戏后，竟如痴如狂地迷恋上这位年已三十四岁并有妻室儿女的穷艺人，执意要嫁与他，痴情难却，遂与之结合。婚后不久，邵江海即因化妆水粉渗入皮肤引起中毒，不能登台而被班主解雇。贫病交加之中，方氏始终陪伴左右，不改前情。此一段姻缘遂成趣话，亦褒亦贬均在其中。

1949年前后，邵江海病情益重。中华人民共和国成立后，中国共产党和人民政府竭尽全力为他治病。病愈，他满怀对党的感激之情，积极工作，先后在龙溪专区艺术学校、漳州市芗剧团任教和担任艺术顾问。1956年，邵江海被吸收为中国戏剧家协会会员。1960年出席全国第三次文代会见到了毛泽东主席、周恩来总理等党和国家领导人。邵江海还历任中国戏剧家协会福建分会理事、中国人民政治协商会议漳州市委员会常委等职务。

1980年，邵江海旧病复发，并转为绝症，虽经多方医治抢救，终不治而与世长辞。弥留之际，将他多年积累保留的戏曲资料全部献给漳州市芗剧团。

萧祖植(1913—1982)　莆仙戏乐师。艺名“吹生植”，莆田县城郊萧厝村人。父、祖皆以吹唢呐为职业。萧祖植七岁即随父学艺，在木偶戏班和“十音”班谋生。十二岁拜“吹生财”和“鼓头九秘”为师。祖植学习勤奋，技艺日见长进。十七岁时各戏班即竞相争聘。他先后在莆田县赛春园、赛月宫、风移亭、新梅英等戏班担任吹奏乐师。其间在风移亭任职十六年。“文化大革命”期间，萧祖植受到冲击，1969年底被迫回乡，为街道宣传队撰曲、操琴以糊口。粉碎“四人帮”后，受聘为莆田县莆仙戏一团任音乐设计，并任福建省艺术学校莆仙戏学员班艺术顾问。



萧祖植富有革新精神，出艺不久，即与著名乐师高秘仔共磋改良“十音”音乐，主要是乐器的配置和个别旋律的革新，使莆仙“十音”的表现力有较显著的提高。他于二十世纪三十年代进入戏班后，即致力改革莆仙戏音乐，在多年相随的高徒“飘笛樵”协助下，通过舞台实践，把“十音”中的各种乐器逐步引进戏曲，打破莆仙戏传统的“锣鼓吹”伴奏形式，奠定了适应莆仙戏发展需要的乐队基础。他的革新精神更突出地表现在艺术创作上，他对撰曲、创腔有独到的想法，他说：“‘变通’(指创新)依传统，‘造曲’(指无依据的创作)行不通。”他先后为本地区各剧团许多剧目设计了唱腔。其中最受称道的有《琴挑》(获华东区戏曲观摩会演音乐奖，他本人获乐师奖)、《华岳三娘》、《米糊思妻》、《朱弁回朝》、《果老种瓜》、《白蛇传》等。此外，还有舞蹈音乐《走雨》、《双莲灯》和说唱

音乐《出海歌》等（均在省内及全国会演中获奖）。萧祖植在音乐改革上的另一重要贡献是把大吹曲牌改编为用琴、弦、箫演奏的“琴曲”（或称“小吹”）。如〔过山虎〕、〔状元游〕、〔水青龙〕、〔倒拖船〕、〔得胜令〕、〔挂金牌〕等，经他改编、润色，加花变奏，面目一新，情趣迥异，大大丰富了莆仙戏音乐。

萧祖植一生好学，既尽力向前辈学习传统，又虚心向新音乐工作者学习简谱和乐理知识，他娴熟莆仙地区的戏曲音乐、“十音”、“八乐”以及僧、道音乐的唱腔曲牌和各种乐器，博学多能，善变“能通”。经他“变通”的曲牌（包括唱腔和琴曲），既有新意，又不失传统情调，旋律婉转，独树一格，成为莆仙戏音乐最主要的流派之一——萧派。萧祖植传授技艺，诲人不倦，毫无保留地把己之所能传授给下一代，受他熏陶者大多成材，成为莆仙戏的艺术骨干。如以唱工见长的莆仙戏演员黄宝珍、黄美玉、郑金玉、陈星火等，著名乐师（包括音乐设计）许文樵、林国梯、龚凤藻、郑文富、吴鸿飞、李尚青、陈承恩等，都是他亲传门徒。此外，他还费时十年，与海燕等人合作，广集莆田县名老艺人的唱腔曲牌共九百多支，汇编成册，经由原晋江地区戏剧协会莆田分会出版，内部发行。萧祖植半个多世纪的艺术生涯，毕其精力，推动莆仙戏音乐向前发展，莆田同行为他树立一道墓碑，铭文“一代名师”。

萧祖植是中国曲艺家协会福建分会理事、中国戏剧家协会福建分会和中国音乐家协会福建分会会员，中国人民政治协商会议莆田县委员会委员。1982年病逝，时年六十九岁。

陈杏芬（1914—1970）



闽剧演员。连江县琯头镇门边村人。幼贫，衣食无继。十二岁时被卖入福州闽班旧赛乐学戏。他天性聪颖，体形条件颇佳，甚得掌班青睐，故特意造就，聘名师郑明泉授教。他虚心善学，接受能力强，学业成就喜人，满师后，即留班为主要演员。工花旦、彩旦。

陈杏芬从艺四十四年，先后饰演的人物有《潇湘夜雨》中的小姐，《贩马记》中的渔女及李桂枝，《八美楼》中的朱大姐，《孟姜女》中的孟姜女，《琵琶记》中的赵五娘，《梁祝恨》中的银心，《拣柴记》中的二嫂，《沉香床》中的杏花，《苏百万讨亲》中的桂厝，《二度梅》中的邹母，《卖水》中的婢女，《蝴蝶杯》中的渔女，以及时装戏《夜光杯》中的日本妇女，《岭表看马路》中的啼妇与《马达加》中的暖钗等。陈杏芬善于将彩旦、刀马旦、闺门旦程式动作融于一体，形成了独特的表演风格。后人仿之者往往不及。他的表演有娇艳妩媚之气，而无妖冶轻佻之相，有闽剧“第一俏旦”之称。他饰演《贩马记》中的渔女，以小辫、白玉衫、踩跻等服饰装扮，撑船一场，最后采用鲤鱼出水的绝技，踢腿弹跳，同时来个三百六十度急转身，动作高难，却演来自如。每当渔女握桨飘然入场时，台下总要爆发出满堂彩声。在饰演《夜光杯》日本妇女时，他特地到福州仓前山、龙潭角一带有日侨居

住的地方，观察、模仿日本妇女动作，并悉心学习日语会话，应用于戏中，表演格外生动。他在厦门演出时装戏《马达加》时，剧中人物的生活原型暖钗本人前来观看，深为他的表演感动，戏毕，特至后台向他表示赞誉和祝贺。

在二十世纪三十年代中，陈杏芬曾两度随班赴台湾演出，遂留誉台岛。在演出《蝴蝶杯》时，他与名丑林赶山合作，用刚学会的台湾话在台上插科打诨，台湾观众为之雀跃。抗日战争开始，他同一些老艺友被迫离开福州，到福清县高山一带搭班糊口。三十岁左右加入复兴剧社，成为台柱演员。1956年开始，陈杏芬改业从教，在福州闽剧艺术训练班任表演教师。1958年，为支援基层，自愿调往闽侯县闽剧团教授学员。授课之余，间或参加演出，其技艺风韵不减当年，每一演出观者如堵。

陈杏芬为人谦和可亲，甚为同仁后辈敬重。1959年，他加入了中国共产党。“文化大革命”中，陈杏芬被遣送回乡，因不堪羞辱，愤而绝世，时年五十六岁。

吴远宋(1914—1979)　高甲戏演员。晋江县东石山兜村人。十一岁进本村联胜班学戏。十七岁出师，加入新联和班。后又相继在福泉音、福庆成等班演戏。民国二十四年(1935)应华侨社团邀请偕洪金乞、柯贤溪等人同往菲律宾演出。民国二十六年回国，继续在福庆成班演戏谋生。中华人民共和国成立之初，吴远宋积极参加戏曲改革工作。1951年，成立泉州大众剧社（泉州高甲戏剧团前身），他出任副团长，仍经常参加演出。



吴远宋擅演净(大花、二花)及老生行。他身躯高大，声音粗犷浑厚。在海外演出时，侨胞誉称为“一声雷”，闽南观众则昵称他“大个宋”。这两个绰号后来皆成了他的艺名。吴远宋善于刻画人物性格，能细致准确地表达出角色的内心情感和思想气度。在传统剧目《三国》中，他塑造的张飞既鲁莽又粗中有细；在《扫秦》中，他扮演的奸臣秦桧，使观众恨之入骨。1954年，《扫秦》参加华东区首届戏曲观摩会演时，吴远宋获演员二等奖。他在《凤仪亭》中扮演的董卓，在《戚继光斩子》中扮演的戚继光等角色，都给观众留下了深刻的印象。特别是在讽刺喜剧《连升三级》中，他成功地塑造了横行跋扈、阴险毒辣的权奸魏忠贤形象，深为观众赞赏。1963年，《连升三级》到东北、天津、上海等地演出时，观众对他的表演交口赞誉。田汉曾写文章赞道：“我非常赞赏吴远宋的魏忠贤，对这个大奸臣刻画得入木三分。”

中华人民共和国成立后，吴远宋积极参加抢救、挖掘高甲戏传统艺术工作，口述记录传统剧目、音乐曲牌，绘制高甲戏脸谱。他还积极倡导、参加演出现代戏，在如何运用传统程式表现现代人物方面，作了可贵的探索。他在《刘胡兰》中塑造的国民党部队团长大胡子和在《红霞》中塑造的白伍德，均获得了观众一致的好评。吴远宋工作勤恳，作风扎实，艺术上一丝不苟。他在担任剧团团长期间，能紧密团结同志，栽培新生力量，深得同辈艺

友和中青年演员的敬重。1952年，吴远宋被推选为泉州市人民代表大会代表。1959年，担任中国人民政治协商会议泉州市委员会常委。1960年加入中国共产党。他是中国戏剧家协会会员，中国剧协福建省分会理事。1979年病逝，终年六十五岁。

李少楼(1914—1979)　芗剧演员。原名李石头，艺名筱武童。台湾省台北市人。十四岁在台北拜师学艺，练就一身武打筋斗功夫，人尊称"戽头"师傅。他擅演文武须生，嗓音高亢，表演潇洒大方。二十世纪三十至四十年代，先后在台北国兴社、新武社、红玉剧团、台隆剧团、桃园日月团、永乐胜利剧团等班任演员。民国二十三至二十四年(1934—1935)间，他随台湾歌仔戏爱莲社到厦门龙山戏院演出，他的精湛的武打，使歌仔戏在当地轰动一时。民国三十七年再次随台湾歌仔戏霓光班到厦门演出，后即定居漳州市。1954年，他在现代剧《赵小兰》中扮演赵父，参加华东区首届戏曲观摩演出大会，获演员一等奖。1964年在现代剧《碧水赞》中扮演盼水伯，获得好评。

李少楼是中国人民政治协商会议福建省委员会第一届委员，漳州市第二届人民代表大会代表，中国戏剧家协会福建分会理事。1957年任龙溪专区芗剧团副团长。1958年加入中国共产党。1978年担任漳州市芗剧团艺术顾问，1979年病逝于漳州。

雷必禄(1915—1953)　祁剧演员。艺名忠禄，宁化县城关人。出生于书香门第，祖父雷至道，系城关大缙绅，两个伯父皆清末贡生。雷必禄自小聪颖活泼，深得父母喜爱。七岁入学，十四岁毕业于云山高小。

雷必禄生父、继父皆有梨园嗜好，他从小常随大人出入戏场，故亦酷爱戏曲。民国十九年(1930)祁剧新福祥班开班授徒，他即邀集一班好友入班学戏。两年后又拜名角刘祥寿为师，习学武小生。但亲族反对他学艺，其母两次到戏班，以"弃母从贱，忤逆不孝"的罪名责之，并硬将他拉回家。可是，雷必禄嗜艺如命，学艺心切，一回家，即大病一场。病愈，其母只得允其归班从艺。民国二十九年，雷必禄与师傅刘祥寿之女忠莲成婚。自此，翁婿师徒更悉心戏艺。未几，雷必禄尽得其传，成为新福祥台柱。他演《景阳岗》、《狮子楼》中的武松，其英武豪爽之气，酷肖其师。他在《白玉关》中饰李鸿基，关前大战的一路把子功，手脚生风，技艺娴熟，常常赢得满堂彩声。

民国三十五年，雷必禄退出新福祥，另组新福台班，宁化人俗称必禄班。中华人民共和国成立前夕，时政衰败，戏景萧条，班内人员多有走散。至1950年，戏班解体，雷必禄拍卖行头，改行经商。1953年因病逝世，卒年三十八岁。

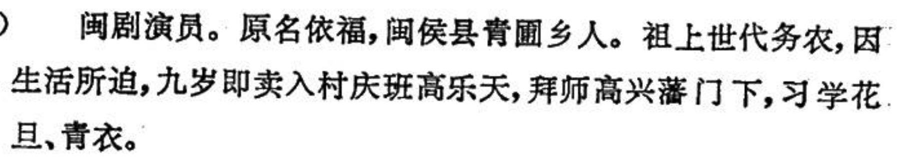
王冬青(1917—1973)　原名王松龄，泉州市人。出生于一个清贫的中医家庭，有兄妹五人，他排行第二。入学后，成绩常居全班第一。民国二十二年(1933)，在省立晋江中学初中部毕业，经师长介绍进登贤小学任教。从此，开始利用业余时间常写诗歌、散文，并以"冬青"笔名在报刊发表，渐为文艺界人士所瞩目。《风雨桐江》的作者司马文森(即何应

泉)，曾多方查访，终在一次入厕解手时邂逅相识，成为挚友，泉州文坛一时传为佳话。



民国二十四年，经司马文森介绍结识泉州文艺界人士林任生，受其影响，开始涉足戏剧创作。民国二十六年，抗日战争爆发，王冬青写出第一个小戏《闸北孤军》宣传抗日。之后又写了讽刺小喜剧《为了米的缘故》，揭露奸商与官吏狼狈为奸的罪行。民国三十年，他参预将俄国作家果戈理名作《钦差大臣》改编为《巡按使》的工作，并在剧中扮演地主绅士鲍布钦斯基。尔后，他又根据高尔基的小说《叛逆者的母亲》改编成同名话剧，在桂林《文艺月刊》上发表。民国三十三年，王冬青已转入新闻界，因著文揭露国民党民团团长丑行，遭行刺，经抢救脱险。翌年，与蔡雪娥女士结婚。蔡雪娥曾受业于王冬青，由师生而结成夫妇。从此家务赖妻勤俭操持，他得以专心致志于创作。

1957年春，王冬青到泉州市高甲戏剧团任编剧，后任创作组长兼业务秘书。先后创作和改编的历史剧和传统剧目有《连升三级》、《织锦回文》、《邱二娘》、《郑成功收复台湾》、《王金鸾祭法场》、《管甫送》、《许仙谢医》、《笋江波》、《寇准摘印》等，还有现代戏《月娘潭》，另外还移植了几十个剧目。《连升三级》一剧，创作于1959年，后四易其稿。1961年，被上海戏剧学院选为教材。1962年，老舍、曹禺、李健吾、郭沫若等先后在泉州观看了演出，给予很高的评价。同年，剧本发表于《剧本》月刊。嗣后，上海文艺出版社与福建人民出版社分别为《连升三级》和《许仙谢医》、《笋江波》出了单行本。翌年，《连升三级》与《织锦回文》、《笋江波》、《管甫送》等剧目赴京演出，并到天津、上海、南京、济南等地巡回，轰动一时。同年，王冬青加入中国戏剧家协会。1966年，“文化大革命”开始，王冬青因《连升三级》一剧遭围攻，并被报刊点名批判，惨遭迫害。1968年卧病不起，1973年逝世。“四人帮”粉碎后，冤案才得伸雪。



林芝芳(1917—1973)　闽剧演员。原名依福，闽侯县青圃乡人。祖上世代务农，因生活所迫，九岁即卖入村庆班高乐天，拜师高兴藩门下，习学花旦、青衣。



民国十六年(1927)，闽班善传奇老板买进林芝芳的“艺榜底”(学艺合同)，让其跟京鼓吹师傅陈幼榕坐科学艺。十三岁，首次登台演《木兰从军》，饰花木兰，初露头角。继而在《嘉桂岭》、《妙善哀史》、《窦氏女》、《顾相如吃饼》等传统剧目中大展才艺，开始扬名。某次，长乐请包戏，林芝芳抱恙不能前往，东家乃用小轿抬去，请医为其诊治，第三天病愈，领衔主演了《嘉桂岭》，唱做俱佳，轰动乡里。班主乃大用其名招揽观众。每次演出，

林芝芳之名到处可见：舞台上的大幕和桌裙均醒目绣着“林芝芳”三个大字，头饰也用钻珠特制“林芝芳”三字，一出台便闪闪发光。剧场门口缀有五颜六色彩灯的广告牌，以特号大字标着“领衔主演林芝芳”，小榜说明书刊印着扮相俊美的林芝芳剧照。香港联星唱片公司也前来福州，将林芝芳《嘉桂岭》剧中李小环哭城的著名唱段灌制成唱片，在海内外广泛流行。

民国二十三年，林芝芳应聘到闽班三赛乐客串，演出《红裙记》（饰达官）、《窦氏女》（饰窦氏女）、《梁天来》（饰秋娟）等戏，观者日众。一次，三赛乐在闽侯南港演出时，林芝芳应观众再三要求，一天之中连演了三场《秋兰送饭》（饰秋兰），观众为之沸腾。临行，当地群众特制一面锦牌，上书“魁首闽班三赛乐，无敌名旦林芝芳”相赠，并鸣炮欢送。自此，“林芝芳一日三送饭”，成为佳话四方流传。三赛乐老板因此特向剧商工会表示，情愿受罚五百大洋，正式留聘林芝芳入班。

民国二十五年春，著名作家郁达夫莅闽，观看了林芝芳演的《梁天来》，颇为赞赏，认为林芝芳“微得梅兰芳风采”，故做一对联：“难得芝兰同气味，易从乌鸟辨雌雄”。抗日战争初期，林芝芳与同行前辈一起热情参加了闽剧界火炬游行，进行抗日救亡宣传，并积极参加演出时装戏《壮烈牺牲》、《三刺孙传芳》，分别扮演女主角甘英芳和施剑翘，塑造了两个性格各异的当代女性形象，影响颇著。

林芝芳文武全能。他在《嘉桂岭》这出传统文戏中，融进了许多武旦的动作身段，甚至加进了别开生面的开打场面，使人耳目一新。在长期的舞台实践中，林芝芳形成了自己独特的演唱风格。他擅于改旧腔创新调，如对闽剧曲牌〔泪透〕的演唱，就采用了与传统不一样的“走上坡”的唱法，听起来倍觉凄婉动人。在《窦氏女》中，他在吸收融化外来曲调的基础上，创了新腔〔哭五更〕，每个乐句末尾都有“呀……”的拖腔，真切地渲染了人物悲凉的心境。

中华人民共和国成立之初，林芝芳出任福州市第二届闽剧协会理事长，筹备成立了福州市闽协剧团，任团长兼导演。1952年，参加全国第一届戏曲观摩会演时，在《钗头凤》中饰陆母。回闽后，致力于培养后辈，提携了一批颇有成就的新人。1956年，林芝芳参加中国共产党。他是中国戏剧家协会会员，历任中国戏剧家协会福建分会常务理事、中国人民政治协商会议福建省委员会委员、福建省人民代表大会代表和福州市闽剧院院长等职。林芝芳于1973年6月22日逝世。1978年10月11日，福州市文化局为林芝芳举行了骨灰安放仪式，并将其骨灰迁放福州市革命公墓。

陈金标（1917—1982）　莆仙戏演员。莆田县忠门卓厝村人。本姓卓，后招赘灵川太湖村陈家，改姓陈。工贴旦，人称“贴旦标”。家贫，十一岁入新汉宫班落棚学艺，拜名艺人黄训为师，先后在新附凤、力行、聚春楼诸班搭班演戏。民国三十六年（1947），随新汉宫班赴台湾演出。他主演的戏有《叶里》、《陶三春》、《贩马记》、《牡丹亭》等，而最拿手的剧目是《彦明嫂出路》。他扮演的彦明嫂，其“扫地裙”的表演，极为人所称道。1951年，陈金标任莆

田县典型剧团(后改为莆田县实验剧团)导演。他参加导演的传统剧目有《孟道休妻》、《米糊思妻》、《瑞兰走雨》、《朱弁回朝》、《春江》、《千里送》、《琴挑》、《百花亭》、《瓜老种瓜》等。



1959年,他根据传统剧目和佛教道场中的表演编导的舞蹈《走雨》、《双莲灯》参加福建省民间舞蹈会演,荣获创作奖。同年,又由福建省民间歌舞团移植加工,晋京参加国庆十周年献演,获得好评。《走雨》荣获文化部创作奖,并拍成电影,出版画册,影响颇广。陈金标作为特邀导演随同晋京,受到周总理接见,并会见了梅兰芳、筱白玉霜等著名艺术家。1976年后,陈金标任莆田县莆仙戏一团及省艺术学校莆仙戏班艺术顾问,参加导演了《白蛇传》、《河山碧血》、《百花公主》等戏。1979年,他虽患有四肢麻痹症,却仍以顽强毅力,为文化部文学艺术研究院录制了《彦明嫂出路》、《叶里》等折戏表演艺术,留下了珍贵的形象资料。陈金标于1958年参加中国共产党,是中国戏剧家协会会员、中国舞蹈家协会会员,全国第三届文代会代表,中国人民政治协商会议莆田县委员会二至五届委员。1982年,病逝于莆田,终年六十五岁。

郭西珠(1919—1964)　女,闽剧演员。原名郭梅,出生于福州。十二岁时因家贫,被父亲送入福州游月宫女班学戏,工旦行。班中青衣演员吴西施发现她嗓音清脆,收为徒弟,取艺名"西珠",意为西施的掌上明珠。



当时,闽剧女班在福州备受歧视,戏园进不去,只能在庙会神诞、大户人家喜庆和福州近郊乡镇演出。抗日战争爆发,农村更加萧条,女班流动更为困难。郭西珠不得不离开女班,为人帮工、织布、当保姆,维持生活。1949年,中华人民共和国成立后,郭西珠参加了福清县和平闽剧团。1951年转入福州旧赛乐班。不久随班转为省闽剧实验剧团,她是团内主要演员之一,也是中华人民共和国成立后受过科班训练的第一代闽剧女演员。1952年她参加了全国第一届戏曲观摩会演,在《钗头凤》中饰演陆游表妹唐蕙仙,获演员二等奖。1954年参加华东区首届戏曲观摩会演,在《荔枝换绛桃》、《渔船花烛》中扮演主要角色,获演员一等奖。她扮演的主要旦脚还有《梁山伯与祝英台》中的祝英台、《陈三五娘》中的五娘等。

郭西珠戏路宽,不仅青衣、花旦在行,老旦亦很拿手。在《荔枝换绛桃》中,她饰演了年逾六旬的归大娘,还有《六离门》中的洪母,《夫人城》中的韩夫人等,全是老旦应工,并获得了成功。郭西珠还积极参加现代戏的演出,中华人民共和国成立初,她加入剧团不久,就在《婚姻问题》中成功地塑造了一个身受封建婚姻束缚,直到解放才获得婚姻自由的少妇赵凤萍的形象。戏中几段〔诉牌〕唱腔,一场推磨表演,不少观众为之落泪。她还演过《刘胡兰》

中的老奶奶、《罗汉钱》中的小飞娥、《红色的种子》中的张素贞、《丰收之后》中的赵五婶、《红灯记》中的李奶奶等。不管什么角色,只要是工作需要,她无不乐从,并且认真创造,演什么像什么。郭西珠有一副得天独厚的清亮的嗓音,音域宽广,唱腔高亢悦耳,在男女同台音域差别悬殊的情况下,她能充分发挥自己唱腔方面的优势,可高可低,与男演员均能协调配合,她尤其擅唱打舌腔(闽剧俗称"卷舌"),深受观众及同行的赞叹。

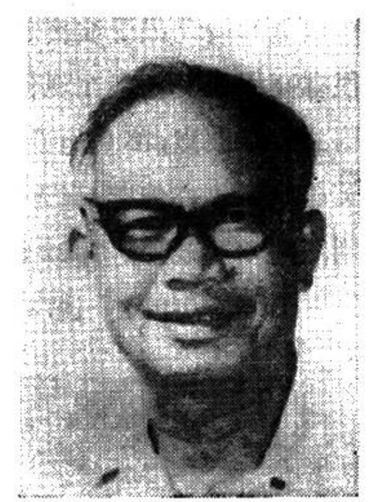
1959年4月,郭西珠加入中国共产党,同年被评为福建省妇女社会主义建设积极分子、福州市劳动模范、全国"三八"红旗手,并出席了全国群英会。1960年被选为福建省第二届人民代表大会代表,福建省妇女代表大会代表,并加入了中国戏剧家协会。1964年11月12日,病逝于福州,终年四十五岁。

林玉花(1920—1973) 女,梨园戏丑脚演员,出生于晋江县内坑乡穷苦农家。十余岁时,被卖与南安县葛洲乡归侨林光同为养女,属"玉"字辈,改名林玉花,实属婢女。当时乡中常演大、小梨园,她每戏必看,甚至到外乡去看戏,为此常受主母斥责。二十世纪三十年代初,有个"戏仔"班来岑兜演出,她醉心戏曲,不满奴婢生活,毅然跟戏班出走。不久,被大梨园(下南)德春班的师傅许志仁发现,收她为徒,并负责她的生活费用一年多,专工男丑。出师后,转入陈蛋的下南班为丑脚演员,开了女扮男丑的先声。凡演出《管甫送》、《龙女试雷》、《番婆弄》、《唐二别妻》等丑脚戏时,若由她扮演男丑,整个戏便活了起来。在观众的要求下,她甚至能独自演出整场的"独脚戏"。在生活中,林玉花剪男发,穿西装,登革履,握手杖,有时还戴上金丝眼镜,俨然如"男士",遂有"俏花"(俏音 shiào,意为疯癫)的绰号。



约在民国三十四至三十五年(1945—1946)间,林玉花转入下南玉秀英班,与玉香旦合演,被誉为名丑配名旦,魁首梨园。后在三泉春班时,与苏乌水同台,更是相得益彰。时苏乌水才十三四岁,是"下南"初露头角的童星,而林玉花长她十二岁,已是闽南的"红"丑了。中华人民共和国成立后,由于演出的需要,林玉花改演女丑,开门女丑戏是《陈三五娘》中的李姐。她的表演生动,身段工夫深厚,道白富有节奏,唱腔别有韵味。尤其《睇灯》、《送聘》两场戏,演得有声有色。1954年,在华东区首届戏曲观摩演出大会上,她扮演的李姐,荣获演员一等奖。以后她的戏路不断拓宽,在《苏秦》中扮杨田氏,在《窦娥冤》中扮蔡婆。在现代戏的演出中,她更是不拘一格,创造了各式各样的艺术形象,如《安南永女游击队》的田婶、《婆媳俩》的婆婆,还有军官、兵痞、土豪、资本家太太等。不管正面人物或反面人物、男角女角、古装时装、主角配角,她都认真创造、一丝不苟,演得活灵活现。1959年,梨园戏剧团在国务院礼堂演出,她在《高文举》中扮演的家婆,深得中央领导同志的赞赏,演出结束,董必武副主席与她握手向她祝贺,并合影留念。十年浩劫中,林玉花备受摧

残，她被遣返农村，扣发工资。1973年，在贫病交加中悄然去世，终年五十三岁。

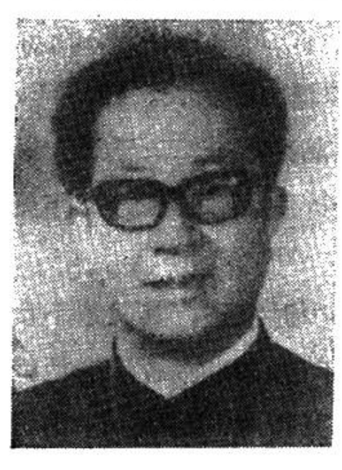


曾火成(1921—1980)　打城戏演员。惠安曾厝村人。父亲是个小木匠，母早逝。因家境穷困，他七岁就上山拾柴，为人放牛，以帮家糊口。十二岁时，父离家入赘他姓，留下他和七岁的弟弟无所依靠，遂带弟来到泉州，白天为人挑水劈柴，到饭店洗碗、扫地，夜晚露宿开元寺廊沿，过着流浪生活。十四岁被招入打城戏小开元班学艺。因能吃苦耐劳，勤奋苦练，颇得师傅吕七司赏识，初攻武生，后又习大花、二花。两年后，未出师便能登台表演。民国二十九年(1940)，国民党政府在城内大肆抓丁，他逃难晋江，在晋江打城戏小兴元班客串。后又逃到南安洪濑，参加了打城戏小协元班，直至民国三十五年才回泉州。其时小开元班已溃不成班，偶有演出，亦受戏捐杂税层层盘剥，收入甚微，无以为生。民国三十七年他不得已改行搞单车运输。两个儿子亦因病无钱医治而夭亡。

中华人民共和国成立后，曾火成重操艺业，于1951年参加泉州大众剧社。他扮演的第一个角色是《闯王进京》中的刘宗敏，因其唱表俱佳，一举扬名。1953年筹组打城戏泉音技术剧团，他为挖掘打城戏传统艺术，四处访问原打城戏的流散艺人，口述记录了《少林寺》、《龙宫借宝》、《刺朱鲔》等二十几个剧目，绘制打城戏脸谱十七个，记录的佛曲、道情曲牌多种，抢救和整理了即将失传的表演艺术，为打城戏的恢复和发展打下了基础。

曾火成熟谙打城戏传统表演艺术，他的唱腔淳厚宏亮，武功动作轻捷优美，曾扮演过众多的武行脚色，最拿手的则是猴功猴戏。在《龙宫借宝》中，他饰演的孙悟空技巧高超、风格独具。他长期注意从生活中观察体会猴子的耸肩、眨眼、蹲坐、抓痒等动作形态和机警敏捷、活泼好动的性格特征，故而能在舞台上创造出富有内在情感的拟人化了的孙悟空形象。他的猴戏获得了省内外观众和戏剧专家的高度评价，被誉为“闽南猴王”。

1958年曾火成任泉州市打城戏剧团团长，是年参加中国共产党。1959年加入中国戏剧家协会，是中国人民政治协商会议泉州市委员会第三届委员。“文化大革命”中，曾火成被诬各种罪名，直至粉碎“四人帮”方得以平反。1980年1月17日逝世，终年五十九岁。



吴尊营(1923—1982)　高甲戏鼓师。晋江县人。民国二十六年(1937)小学毕业后，入高甲戏全福升班习花旦。民国三十年改行，专攻鼓艺。先后任金连升、新合和等班鼓师。1951年入泉州大众剧社(后改泉州市高甲戏剧团)。

吴尊营的鼓艺以稳、准、灵著名。过去高甲戏都在草台上演幕表戏，演员多在台上顺口溜，唱念做打多是即兴表演，他都能

随机应变，又准又稳地与前台表演密切配合，运用鼓点来衬托舞台气氛，推动演员情绪。所以他的鼓艺很受演员欢迎。他富有创新精神，曾为讽刺喜剧《连升三级》设计全套鼓点，很有高甲戏特色。在现代戏演出中，尤能打破陈规，创造新鼓点。如《红霞》、《红灯记》等剧的许多鼓点，都是他设计的，很有新意和时代气息，演出时受到演员和观众一致赞扬。吴尊营还热心传艺，毫无保留地把己之所能传授给下一代。他的学生已能继承师艺，成为剧团的主要鼓师。1982年吴尊营逝世，终年五十九岁。

吕爱宝（1924—1978）　女，越剧演员。字芝兰，浙江省新昌县藕岸村人。出身贫苦农家。八岁入嵊县镜花舞台越剧科班学艺，十四岁即领衔主演《梁红玉》、《百花公主》等戏，并驰名宁波、天台、嵊县、临海一带。民国三十三年（1944），随戏班至浙东一带演出时，为四明山区的新四军三五支队吸收入伍，在政治部宣传队任宣传员，并曾受过嘉奖。民国三十五年部队奉命转移北上，她和其他宣传队队员经领导动员离队。民国三十六年，吕爱宝辗转至浙南温州搭班演出，为戏班主要旦脚演员。她主演的剧目有《信陵公子》（饰如姬）、《西厢记》（饰红娘）、《小小春香》（饰春香）、《叶香盗印》（饰叶香）、《孟丽君》（饰孟丽君）、《梁山伯与祝英台》（饰祝英台）、《盘夫索夫》（饰严兰贞）等。其中尤以《信陵公子》一剧誉满浙南，其戏班也因之定名为“信陵越剧团”。



吕爱宝专攻旦脚，功底扎实，文武兼擅，唱做俱佳。她在《叶香盗印》中“盗印”一场的表演，可谓传神入化，很是精彩，在仅仅五尺的台面上表演“云步”、“抖手”，时间竟达一刻有余，其身段优美，动作协调，每演至此，观众便情不自禁地为之拍手喝彩。浙南闽东一带至今尚流传着“王祥芝（越剧名艺人）的‘走’、吕爱宝的‘抖’”的佳话。

1952年5月，为支援福建前线，吕爱宝率温州信陵越剧团三十六人来到福鼎，成立福鼎县越剧团。是年十月，参加福建省首届戏曲会演并获奖。吕爱宝在担任领导职务兼主演的同时，还悉心带徒传艺，栽培后辈。经她传授的近二十名艺徒中，已有多人成了剧团的主要演员。吕爱宝温厚贤良，待人热忱，事母至孝，对待艺术严肃认真，其品格甚为人所称道。吕爱宝曾任温州信陵越剧团团长、温州市越剧协会主席、福鼎越剧团团长。1956年，加入中国共产党，并被选任中国戏剧家协会福建分会常务理事，福鼎县第一、二、三届人民代表。“文化大革命”中，吕爱宝遭受迫害，被迫改行。“四人帮”粉碎后，重回剧团，工作更加勤奋，1978年因病逝世，终年五十四岁。

庄金柄（1929—1973）　潮剧演员。云霄县城关下港街人。少时家贫，其父系小食挑贩，清末时曾在城关参加外江戏玉荣笙班为票友。民国二十八年（1939）前后，庄金柄就学于集友小学，课余到老振笙馨潮音儒家社学戏。初学小生，曾在开锣戏《玉堂春》中饰王

金龙和《万花楼》中饰狄青，颇得好评。民国三十二年因变声，改学婆脚。时因家境窘困，中途辍学。后又到戏班充当杂脚，在教师黄国桢（今广东潮剧院导演）指导下，习练老生，甚有长进。1952年，云霄县成立潮剧团，庄金柄被吸收参加，在《游龟山》、《杨令公撞碑》等须生戏中，初露锋芒。他的唱腔高亢激昂，尤其"填"声（真假嗓音结合）唱功，更为独到，人言其声"能穿云裂帛"，故尊称他为"铁喉老生柄"。1957年以后，剧团在闽南、闽西、粤东等地巡回演出，他在《满江红》中塑造的岳飞和《九江口》中塑造的张定边等古代英雄形象，曾饮誉闽粤，剧团亦因之扬名。



1958年，庄金柄参加中国共产党。"文化大革命"初期，他被打成"黑帮"，押送水库工地劳动，酿成心脏病。后剧团解散，他被安排到皮革厂当集体工，工资微薄，病情日重，无力医治，1973年11月逝世，终年只有四十四岁。

附　　录

福建省历届戏曲会演、调演获奖剧目和人员

福建省闽剧代表队赴京参加第一届全国戏曲观摩演出　1952年10月6日，由福州所属实验闽剧团、闽协剧团、复兴剧社、三赛乐、四赛乐等组成的福建省闽剧代表队，赴京参加第一届全国戏曲观摩演出大会。演出闽剧《钗头凤》中《赠钗·泣别》一折，展览演出闽剧《紫玉钗》。《钗头凤》获演出二等奖，李铭玉获演员一等奖，郭西珠获演员二等奖。《钗头凤》还被列为优秀剧目，选拔到中南海礼堂作汇报演出，党和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等观看演出。11月14日返福建。

福建省第一届地方戏曲观摩演出大会　1952年10月12日至10月20日在福州举行。参加会演的剧种、曲种有闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、山歌戏、木偶戏、越剧、竹马戏和南词、南乐等。参加会演的戏曲工作者达五百多人。福建省文工团、福建军区政治部京剧团、晋江文工队等配合演出。各地还组织观摩小组到会观摩、学习。有六十六个剧目、曲目参加演出，共演出一百零一场，观众达十一万人次。

福建省第二届地方戏曲观摩演出大会　1954年8月1日至8月23日在福州举行。参加会演的有闽剧、梨园戏、莆仙戏、高甲戏、芗剧等十三个剧种。演出剧目七十八个，观众达四万三千余人次。大会进行了评奖。芗剧《三家福》、闽剧《炼印》、梨园戏《入窑》、高甲戏《扫秦》、莆仙戏《琴挑》五个剧目获剧本奖；梨园戏《睇灯》获演出一等奖，高甲戏《扫秦》获演出二等奖，闽剧《不能走那条路》（现代戏）、芗剧《赵小兰》（现代戏）、莆仙戏《百花亭》获演出三等奖；闽剧《不能走那条路》、梨园戏《睇灯》获导演奖；闽剧《闯宫》、高甲戏《桃花搭渡》、梨园戏《睇灯》获音乐奖；林务夏、李小白（闽剧）、苏乌水、李清河（梨园戏）、董义芳（高甲戏）、林炉、林栋志（莆仙戏）、叶振东、姚九婴、李少楼（芗剧）等获演员一等奖；金谷兰、严美丽、陈赛英、王幼玉、程道旺、周淑琴、余红俤、陈婉如、唐秀山（闽剧）、苏鸥、林玉花、蔡自强（梨园戏）、柯贤溪、许仰川、吴远宋、蔡春枝（高甲戏）、黄美玉、林元（莆仙戏）、黄海瑞、陈玛玲、叶桂莲、洪大猷（芗剧）等获演员二等奖；赵时昌、吴玉瑞、黄福官、陈月樵、吴爱月、李荣藩、陈妙轩（闽剧）、许书美、蔡娅治、施教恩（梨园戏）、陈宗熟、苏燕玉、蔡素的（高甲戏）、徐凤莺、傅元植、施秀英、郑惠华、王玉耀（莆仙戏）、陈秀琴、叶来治、谢秀莲、纪招治、林清泉、李秀珍、陈金涂（芗剧）等获演员三等奖；郑奕奏、陈春轩、黄荫雾、林芝芳、陈平、刘小琴

(闽剧)、蔡尤本(梨园戏)、洪金乞(高甲戏)、黄宝珍(莆仙戏)、邵江海、宋占美、林文祥(芗剧)、丁德山(三角戏)等获奖状;建阳专区三角戏代表队等获锦旗。

福建省组织代表队参加华东区戏曲观摩演出 1954年9月25日至11月1日,福建省闽剧、梨园戏、莆仙戏、高甲戏、芗剧、京剧、木偶戏等七个代表队赴上海参加华东区戏曲观摩演出大会。参加观摩演出的剧目有:闽剧《不能走那条路》(现代戏)、《炼印》、《荔枝换绛桃》、《渔船花烛》、《起轿跤》,梨园戏《陈三五娘》、《入窑》,莆仙戏《琴挑》,高甲戏《扫秦》、《桃花搭渡》,芗剧《赵小兰》(现代戏)、《三家福》,京剧《打虎》等。参加展览演出的剧目有:梨园戏《唐二别妻》、《冷温亭》,莆仙戏《虎牢关》、《春江》、《三鞭回两锏》、《种瓜》,芗剧《双巡按》,以及木偶戏等十一个剧目。大会评奖结果:闽剧《炼印》,梨园戏《陈三五娘》获剧本一等奖;芗剧《三家福》,梨园戏《入窑》,高甲戏《桃花搭渡》获剧本二等奖;梨园戏《陈三五娘》,闽剧《炼印》获优秀演出奖;闽剧《荔枝换绛桃》、《渔船花烛》、《不能走那条路》,芗剧《三家福》,梨园戏《入窑》,高甲戏《桃花搭渡》,莆仙戏《琴挑》获演出奖;梨园戏《陈三五娘》,闽剧《炼印》、《渔船花烛》,芗剧《三家福》获导演奖;闽剧李铭玉、郭西珠、林赶山、林务夏,梨园戏苏乌水、蔡自强、苏鸥、林玉花,芗剧李少楼,京剧李盛斌获演员一等奖;莆仙戏林栋志、黄宝珍,梨园戏许书美,闽剧洪深、严美丽、金谷兰、李小白、程道旺、唐秀山,芗剧叶振东、姚九婴,高甲戏吴远宋、苏燕玉获演员二等奖;闽剧王幼玉、周淑琴、陈赛英,高甲戏陈子良、陈宗熟、蔡素的,芗剧陈玛玲、陈秀琴、纪招治、叶桂莲获演员三等奖;梨园戏施教恩、李茗钳,莆仙戏林炉、林元、傅起云,高甲戏洪万耀,芗剧洪大猷获奖状;梨园戏《陈三五娘》乐队获音乐演出奖;莆仙戏萧祖植,梨园戏林时枨,闽剧郑善宝,高甲戏蔡文坛获乐师奖;闽南戏实验剧团舞台美术组的梨园戏《陈三五娘》舞台美术设计获舞台美术奖等。

福建省第一届戏曲现代戏汇报演出 1956年7月25日至8月8日在福州举行。参加汇演的有厦门、漳州、南平、晋江、福州、闽侯、仙游和龙岩等地的闽剧、高甲戏、芗剧、莆仙戏、越剧和山歌戏等剧种的二十七个剧团。演出剧目有高甲戏《草原之歌》等二十六个。其中芗剧《垦荒记》、《海防线上的人们》,闽剧《双铧犁》、《竹篙山上的红旗》,莆仙戏《大牛和小牛》、《种荔枝》、《三家林》,山歌戏《生路》,越剧《青年突击队》、《愿望》等十七个,为本省创作的现代戏。汇演期间,各地代表队座谈、讨论了戏曲现代戏创作及地方戏曲如何表现现代生活等问题。莆仙戏《大牛和小牛》、《三家林》,芗剧《垦荒记》,山歌戏《生路》,闽剧《双铧犁》等,获剧本创作奖。

福建省闽剧实验剧团参加文化部召开的部分省、市戏曲现代戏座谈会 1958年6月,福建省闽剧实验剧团参加文化部在北京召开的部分省、市戏曲现代戏座谈会,演出闽剧现代戏《劝导员》、《归来》、《海上渔歌》等。《海上渔歌》在运用戏曲传统程式表现现代生活方面,引起与会代表重视并获好评。同时,还为座谈会展览演出闽剧传统剧目《芦虾

记》等。

福建省第二届戏曲现代戏汇报演出 1958年8月在福州举行。参加汇演的有七个专区(市)和闽侯县、福建省闽剧实验剧团、福建省京剧团等十个代表队,有闽剧、梨园戏、莆仙戏、高甲戏、芗剧、越剧、京剧、闽西汉剧、赣剧、打城戏和山歌戏等十二个剧种。演出京剧《红色风暴》,闽剧《海上渔歌》、《劝导员》,闽西汉剧《陈客嫲》,莆仙戏《夫妻红》等三十七个剧目。这次汇演大会,检阅、总结自1956年7月福建省第一届戏曲现代戏汇报演出以来,全省戏曲艺术反映现实生活斗争的成就和经验,并贯彻了中央文化部召开的戏曲表现现代生活座谈会的精神。

福建省第三届地方戏曲观摩演出大会 1959年4月1日在福州举行。参加汇演的有七个专区(市)和三明市等八个代表队,有闽剧、梨园戏、莆仙戏、高甲戏、芗剧、打城戏、京剧、越剧、潮剧、赣剧、闽西汉剧、山歌戏等剧种。演出莆仙戏《团圆之后》、《三打王英》、《假元宝》,闽剧《夫人城》、《洪母》、《花山怒火》,梨园戏《台湾凯歌》,高甲戏《烈王林俊》,越剧《秦楼月》、《父子哭城》,赣剧《铁算盘》,打城戏《龙宫借宝》,潮剧《马武捶金砖》、《假婉计》等十九个传统剧目,和闽西汉剧《陈客嫲》,闽剧《乘风破浪》、《责任》、《炊事员》,越剧《魁洋赤卫队》、《友谊花》,高甲戏《东海渔帆》、《茶乡曲》,潮剧《乌山妈妈》、《东山少年》,芗剧《破狱记》、《浯屿英雄传》,京剧《闽北游击队》等十九个现代戏。与会代表还对莆仙戏《团圆之后》展开讨论和争鸣。汇演大会还选拔出闽剧《夫人城》、《洪母》,莆仙戏《团圆之后》、《三打王英》,梨园戏《高文举》、《十朋猜》、《朱文太平钱》,芗剧《加令记》、《吴美娘》,高甲戏《打茶馆》,闽西汉剧《陈客嫲》等,为国庆十周年献礼剧目。

福建省巡回演出团赴京参加国庆十周年献礼演出 1959年9月,由闽剧代表队、莆仙戏代表队组成福建省巡回演出团,赴京参加国庆十周年献礼演出。闽剧代表队演出剧目有《六离门》、《夫人城》、《钗头凤》、《紫玉钗》、《梅玉配》等;莆仙戏代表队演出剧目有《团圆之后》、《三打王英》、《夫妻红》、《假元宝》等。在京演出期间,党和国家领导人刘少奇、周恩来、朱德、彭真、陈毅、张鼎丞、罗瑞卿等观看演出并和全体演职员合影留念,周恩来还观赏了莆仙戏古老乐器筚篥。在首都演出时,中国戏剧家协会多次主持召开座谈会,对《团圆之后》的主题思想、人物塑造、创作方法等方面展开讨论与争鸣。

福建省首届青少年演员、学员汇演 1960年1月5日至2月12日,福建省文化局、中国戏剧家协会福建分会举办福建省首届青少年演员、学员汇演。演出剧目有梨园戏《潘葛围棋》,莆仙戏《敬德画像》、《千里送》,闽剧《晴雯补裘》、《拜塔》、《采木笔》、《芦花荡》,高甲戏《许仙谢医》、《送水饭》、《孟良招亲》,芗剧《加令记》、《杂货记》,京剧《游西湖》、《泗州城》,越剧《打金枝》、《盘夫》等。

福建省戏曲青年演员汇报演出 1960年5月下旬,福建省戏曲青年演员汇报演出在福州举行。有闽剧、梨园戏、莆仙戏、高甲戏、越剧、闽西汉剧、三角戏、京剧、赣剧、北路

戏、平讲戏、词明戏等剧种的青年演员参加演出。演出的现代戏有越剧《草岗变茶岗》，闽剧《夸家乡》、《打铁》、《红色母亲》等；传统剧目有闽剧《顾相如吃饼》、《岳母刺字》，越剧《孔雀东南飞》，梨园戏《摘花》，高甲戏《许仙谢医》，莆仙戏《靖边记》，京剧《伐子都》、《挑滑车》、《盗仙草》等；新编历史剧与古装戏有芗剧《武夷英烈》，高甲戏《连升三级》等。

厦门市金莲升高甲戏剧团赴京参加国庆十一周年献礼演出　1960年8月，厦门市金莲升高甲戏剧团赴京参加国庆十一周年献礼演出。演出传统剧目《审陈三》、历史剧《屈原》及现代戏《海螺》、《英雄战歌》(据田间长诗《英雄战歌》改编)等。并到上海、杭州、南京、济南、天津、郑州、武汉、九江、南昌等地巡回演出。

福建省第三届戏曲现代戏汇报演出　1964年8月10日至9月18日在福州举行。参加演出的有闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、闽西汉剧、北路戏、山歌戏、赣剧、三角戏等十个剧种的十七个剧团，演出《碧水赞》、《梁》、《新风》、《沿山红路》、《红桥》、《东风送暖》、《绿野长春》、《惠女新传》、《满山春》、《东海神鹰》、《一网打尽》、《凤凰树下》、《红石山》、《虎山行》、《补箩记》、《葵花向阳》、《畲家的年轻人》、《张高谦》等十八个大小型现代戏剧目。芗剧《碧水赞》、《一网打尽》，北路戏《张高谦》，高甲戏《惠女新传》，越剧《梁》，山歌戏《补箩记》、《葵花向阳》，闽剧《红桥》、《虎山行》，赣剧《满山春》等，在探索戏曲表现现代生活等方面，作出了新的尝试。

福建省代表队参加华东戏曲现代戏汇报演出　1965年3月，由闽剧、芗剧组成的福建省代表队，在上海参加华东戏曲现代戏汇报演出。演出闽剧《红色少年》、芗剧《碧水赞》，均获好评。

福建省京剧代表队参加华东京剧现代戏观摩演出　1965年6月，福建省京剧代表队在上海参加华东京剧现代戏观摩演出。演出京剧《红色少年》，获得好评。

福建省举行文艺汇演　1972年5月2日至5月28日，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年，福建省文艺汇演大会在福州举行。参加汇演的有来自全省九个地区(市)和生产建设兵团的专业和业余文艺工作者一千五百余人，参加演出的有京剧、闽剧、闽西汉剧、梨园戏、山歌戏、南词戏等剧种。

1975年12月，福建省专业文艺团体创作节目文艺调演在福州举行。建阳、晋江、龙岩、厦门、福州、宁德、莆田、三明、龙溪等九个地区(市)的专业文艺团体参加演出。调演分两批进行。有地方戏、歌舞、音乐、曲艺等形式的创作剧目、节目。

1976年5月22日至6月底，福建省农业学大寨专题文艺调演在福州举行。参加演出的有九个地区(市)的专业文艺团体和福建省京剧团等，演出大小型剧目四十一个。其中有芗剧《山英》、《铁岭钟声》，京剧《龙泉洞》、《沧桑亭》、《双溪浪》，闽西汉剧《龙崖风云》，采茶戏《五分钱》，赣剧《向阳坡》，闽剧《扬帆万里》、《江山红》、《沙洲红浪》、《新的交锋》，高甲戏《战地黄花》等，还有话剧、歌剧、舞剧等。

1977年5月，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年，福建省举行文艺汇演。福建省京剧团、福建省艺术学校、龙溪地区京剧团、晋江地区文艺演出队、明溪县文宣队、永泰县文宣队、屏南县文宣队、福州市闽剧团、福州市业余演出队等，齐集福州参加演出。

1978年11月10日至12月10日，福建省创作剧目汇演大会在福州举行。三明地区、宁德地区、晋江地区、龙岩地区、莆田地区、龙溪地区以及厦门芗剧团等十二个演出单位，演出戏剧创作剧目二十一个。

莆仙戏《春草闯堂》参加国庆三十周年献礼演出　1979年2月，仙游县鲤声剧团参加国庆三十周年献礼演出。演出莆仙戏《春草闯堂》。文化部部长黄镇、副部长吴雪等观看了演出。《春草闯堂》获得创作一等奖、演出一等奖。

龙溪地区歌仔戏演出团参加国庆三十周年献礼演出　1979年10月，龙溪地区歌仔戏演出团赴京参加国庆三十周年献礼演出。演出现代戏《双剑春》，受到首都观众好评，并获剧本创作三等奖、演出三等奖。

福建省戏剧创作剧目调演大会　1979年10月，为庆祝中华人民共和国成立三十周年，福建省文化局在福州举行福建省戏剧创作剧目调演大会。有十一个剧目获福建省1979年剧本创作奖。其中戈明创作的京剧《郝摇旗》，郑长谋创作的闽剧《彩云归》获剧本创作二等奖；郑国权创作的梨园戏《燕南飞》，吴捷秋创作的梨园戏《刺桐舟》，黄大铣、王文绪创作的京剧《铲平王》，杨基、张英惠创作的闽剧《五虎口》，左夷山、黄如枢创作的闽剧《戚继光》，姚溪山、魏乃聪、曾五岳、庄火明创作的歌仔戏《双剑春》，龙岩地区创作的闽西汉剧《人民啊，母亲！》获剧本创作三等奖。

福建省艺术教学汇报演出　1979年11月上旬在福州举行。参加汇报演出的有福建省艺术学校分设在福州市、厦门市、莆田地区、晋江地区、龙溪地区、龙岩地区的闽剧、莆仙戏、芗剧、梨园戏、高甲戏、闽西汉剧等学员班，共演出十台教学剧目，并进行五场基本功训练表演。汇报演出的剧目，不少是能较好地表现本剧种艺术特色的传统折子戏和现代小戏。如闽剧《拜塔》、《唱道会母》，芗剧《三家福》、《火烧楼》、《刘四姐》，莆仙戏《访友》、《千里送》、《百花亭》，梨园戏《睇灯》、《玉真行》、《打赶》、《打铜锣》等，闽西汉剧《八仙闹海》、《百里奚认妻》等，高甲戏《桃花搭渡》、《笋江波》、《许仙谢医》等。

福建省优秀青年演员评比活动　1979年，福建省文化局举行优秀青年演员评比活动。评为优秀青年演员的有：泉州市高甲戏剧团陈茹、颜佩琼、刘基德，晋江地区梨园戏剧团郑雪贞、王胜利，晋江县高甲戏剧团赖宗卯、姚道成，南安县高甲戏剧团施香治，厦门市芗剧团卓丽丽、何亚柱、朱瑞金，厦门市高甲戏剧团谢水珍，同安县芗剧团叶小兰、许渊玲，龙溪地区芗剧团张丹，长泰县芗剧团戴振德，诏安县潮剧团杨秀娟，漳州市芗剧团郑秀琴、钱天真、洪采莲，龙海县芗剧团王友杰，平和县潮剧团吴杭锭，龙溪地区京剧团刘佩玉，龙

岩地区汉剧团张莲蓉、伍银莲，龙岩县山歌戏剧团吴毓敏，福州市闽剧团林兰芳、胡礼玉、曾光萍、陈铭，闽侯县闽剧团张升营、任珠容，仙游县鲤声剧团许秀莺，莆田县莆仙戏一团陈星火，莆田县莆仙戏二团黄美云，平潭县闽剧团林玉枝，长乐县闽剧团陈淑惠、张性贤，沙县越剧团吴月娟，尤溪县闽剧团郭世荣，永安县京剧团陈德荣，建宁县越剧团徐英，古田县闽剧团陈香珠，寿宁县北路戏剧团陆宜英，连江县闽剧团黄敏惠，宁德县闽剧团陈宜春，罗源县闽剧团苏国爱，霞浦县闽剧团林巧云，建瓯县京剧团张巧玲，浦城县赣剧团林成英、杨水英，顺昌县闽剧团郑小玲，福建省闽剧实验剧团李少华、林瑛、林聪中、陈楠、陈士心，福建省京剧团王金柱、陈建军、刘韵琴、崇文萍、姜淑云、徐大松等。

福建省地方剧种唱腔汇演　1980年6月下旬至10月下旬，福建省文化局和中国戏剧家协会福建分会，先后在福州、莆田、泉州、漳州、厦门、龙岩等地，联合举办福建省主要地方剧种闽剧、莆仙戏、高甲戏、梨园戏、芗剧、闽西汉剧等六个剧种的唱腔汇演。参加汇演的有闽剧团十五个，莆仙戏剧团五个，闽西汉剧团四个，还有福建省艺术学校高甲戏学员班等。参加演唱的多是各剧种剧团的著名演员、主要演员、有一定成就的老艺人和一些初露才华的青年演员。汇演期间，各个剧种都组织了唱腔汇演评委会，对参加汇演的演员进行了认真的评议，总共评出唱腔汇演得奖演员一百一十五人。同时表扬十一名参加汇演的青年学员。

一等奖（四十三人）：闽剧洪深、王梅芬、黄愿亭、李少华、王安安、陈士心、林宝英、林淑英、张品生、陈妙轩、林秀英、胡奇明、叶巧云、林玉枝；莆仙戏许秀莺、王国金、陈启星、陈星火、黄美云、薛春九、郑金玉；梨园戏蔡娅治、李秀娇；高甲戏林赐福、黄敬美、吕瑞芬、何敬治、姚道成、赖宗卯；芗剧陈玛玲、张丹、纪招治、叶桂莲、陈金木、郑秀琴、戴振德、吴全兴；闽西汉剧邓玉璇、张莲蓉、邓景舟、苏美珍、吴建珍、钟开桂。

二等奖（七十二人）：闽剧林芬青、陈翠兰、林聪中、陈楠、杨木铨、林瑛、朱善根、李钦杰、夏小燕、徐小玉、曾光萍、林天梓、叶醒榕、李丁正、谢亦丁、张升营、任珠容、张明华、徐珠英、林华琼、刘洁、薛鸿生、余锡荣、张珠英、孙允宽、黄敏惠；莆仙戏陈开扬、杨美丽、许素香、林金镛、林文珍、张锦如、郭玉华、程文和、孔德君、祁玉卿、方树玉、余元舟；梨园戏林赋赋；高甲戏丁辉煌、刘基德、颜佩琼、施香治、陈秀美、郭再再、林仁顺、王玉媛、郑淑意、王火杯；芗剧钟婉娥、陈瑞宝、郭玉花、庄子卿、庄海土、苏秀芳、甘文质、熊勇进、叶彩娇、林紫英、张阿英、叶小兰、许渊玲、蔡宝治、康阿花、苏登发；闽西汉剧陈秀英、陈满英、吴通裕、谢火燊、詹霸、蓝天寿、刘春英。

受表扬的优秀青年学员（十一人）：闽剧林丽娟、曾光利、林子奚、严敏芳、张柏林、王秀芳；高甲戏刘玉琛、杨丽芳、蔡玉黎；芗剧黄秀燕；闽西汉剧赖汝辉。

福建省第四届戏曲现代戏汇演　1980年12月2日至22日在福州举行。参加演出的有闽剧、莆仙戏、高甲戏、芗剧、山歌戏、闽西汉剧、京剧、越剧等八个剧种的十六个剧团，演

出剧目二十个。大会评奖：郑怀兴创作的莆仙戏《遗珠记》，获剧本创作一等奖；程晋创作的闽剧《陶小兰》，钟孟恭创作的闽剧《小包断"案"》，获剧本创作二等奖；钟孟恭创作的闽剧《"好汉"吃了眼前亏》，吴金泰、冯秉瑞创作的闽剧《中秋泪》，路冰创作的芗剧《情海歌魂》，温七九、丁沁创作的山歌戏《无情鸟》，张哲基改编的闽剧《无花果》，周正鸿创作的闽西汉剧《鬼恋》，获剧本创作三等奖。福州市闽剧团演出的《彩云归》，福建省闽剧实验剧团演出的《无花果》，获演出一等奖；龙岩县山歌戏剧团演出的《爱情被偷去》、《无情鸟》、《茶花娶新郎》等一台小戏，古田县闽剧团演出的《小包断"案"》、《"好汉"吃了眼前亏》、《小花争蛋》等一台小戏，龙岩地区汉剧团演出的《鬼恋》，获演出二等奖；平潭县闽剧团演出的《中秋泪》，漳州市芗剧团演出的《情海歌魂》，顺昌县闽剧团演出的《陶小兰》，获演出三等奖；仙游县鲤声剧团演出的《遗珠记》，泉州市高甲戏剧团演出的《南海明珠》，莆田县莆仙戏二团演出的《丽人泪》，龙溪地区芗剧团演出的《紫燕双飞》，三明地区闽剧团演出的《女和尚》，光泽县越剧团演出的《这不是小事》，福建省京剧团演出的《东邻女》，福清县闽剧团演出的《陈寿图》，获演出四等奖。闽剧《"好汉"吃了眼前亏》的导演余根良，闽剧《小包断"案"》的导演林汉湘，闽剧《彩云归》的导演江东生、林天勉，莆仙戏《遗珠记》的导演林栋志，闽剧《无花果》的导演陈小言、李扬辉，山歌戏《爱情被偷去》的导演丁沁，获导演奖。闽剧《无花果》的音乐设计方忠、黄曼琳，高甲戏《南海明珠》的音乐设计王振权，闽剧《彩云归》的音乐设计林绍周、蔡永靖、陈茂锦，京剧《东邻女》的唱腔设计王兰秋、黄山、林庆华，芗剧《情海歌魂》的音乐设计陈彬、林文祥，莆仙戏《遗珠记》的音乐设计谢宝燊，获音乐设计奖。山歌戏《茶花娶新郎》的舞台美术设计陈忠民，京剧《东邻女》的舞台美术设计童均，闽西汉剧《鬼恋》的舞台美术设计周扬、黄永碤，闽剧《彩云归》的舞台美术设计韩郁生、潘松，芗剧《情海歌魂》的舞台美术设计吴又复，获舞台美术设计奖。福建省闽剧实验剧团林芬青、王梅芬、陈楠、洪深，龙岩地区汉剧团张莲蓉、吴通裕，光泽县越剧团钟丽君，古田县闽剧团郑代泉、徐公伟、余赛珠，龙溪地区芗剧团张丹、黄秀燕、陈玛玲，福州市闽剧团詹剑峰、胡奇明、林子奚、陈妙轩，漳州市芗剧团郑秀琴、钱天真、韩嵩，仙游县鲤声剧团郑金苍、陈启星、许秀莺，平潭县闽剧团何德义、林玉枝，福建省京剧团葛韶英、谷鸿麟、程秀华，顺昌县闽剧团郑小玲，龙岩县山歌戏剧团张仁荣、郭金香，三明地区闽剧团林可清、叶秀榕，泉州市高甲戏剧团蔡友辉、颜佩琼，莆田县莆仙戏二团李文泉、黄美云，福清县闽剧团陈祖梅，获演员奖。

福建省1980年优秀剧本补充评奖 由姚清水、祁宗灯改编的莆仙戏《状元与乞丐》，获福建省1980年优秀剧本一等奖；林戈明创作的京剧《东邻女》，姚颖华、李幼斌编剧的京剧《真假美猴王》，获福建省1980年优秀剧本二等奖；温七九、蔡德沛编剧的山歌戏《茶花娶新郎》，钟德盛、王增能编剧的闽西汉剧《触逆鳞》，杨路冰、郭志贤编剧的芗剧《琴剑恨》，获福建省1980年优秀剧本三等奖。

莆仙戏《状元与乞丐》赴京汇报演出 1981年6月初，莆田县莆仙戏二团赴京汇报

演出《状元与乞丐》。首都文艺界认为，这是莆仙戏继《团圆之后》、《春草闯堂》之后又送来一个好戏。文化部艺术局、中国戏剧家协会和文化部文学艺术研究院分别于6月10日和6月16日召开专题座谈会，对《状元与乞丐》的整理改编和演出给予较高的评价。由姚清水、祁宗灯改编的《状元与乞丐》，郑怀兴编剧的莆仙戏《新亭泪》，均获1980—1981年全国戏曲优秀剧本奖。

京剧现代戏《东邻女》赴京汇报演出　1981年9月底，福建省京剧团编演的现代剧《东邻女》，赴京参加文化部主办的1981年戏曲现代戏汇报演出，并获大会颁发的奖状和奖金。

福建省1981年创作剧目调演　1981年12月9日至1982年1月7日，福建省文化局、福建省文学艺术界联合会，在福州联合举办福建省1981年创作剧目调演。参加这次调演的有闽剧、芗剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、歌仔戏、北路戏、京剧、越剧、闽西汉剧、潮剧、赣剧等。演出二十五台共二十九个剧目（包括三个展览剧目）。评奖结果：岳平、卞卡编剧的闽剧《洪武鞭侯》，郑怀兴编剧的莆仙戏《新亭泪》，获剧本创作一等奖；陈志亮、郑惠聪编剧的芗剧小戏《邻里之间》，陈述编剧的高甲戏《唐山情》，林之行编剧的闽剧《草人护笋记》，陈冷编剧的闽剧《斩浦霖》，林芸生、张哲基、张品生编剧的闽剧《曲判记》，杨波编剧的高甲戏《真假王岫》，获剧本创作二等奖；陈志亮编剧的芗剧《结冤·解怨》，黄文富编剧的赣剧《练氏夫人》，方朝晖、张耀堂、汤印光编剧的潮剧《宝镜篇》，余锡平、钟德盛编剧的闽西汉剧《打赌成亲》，郑长谋编剧的闽剧《桐油煮粉干》，刘舜耕、吴金泰编剧的闽剧《柴娘娘》，许育义编剧的潮剧《节义锁》，获剧本创作三等奖。闽侯县闽剧团演出的《洪武鞭侯》，仙游县鲤声剧团演出的《新亭泪》，获演出一等奖；晋江县高甲戏剧团演出的《唐山情》，福建省闽剧实验剧团演出的《曲判记》，浦城县赣剧团演出的《练氏夫人》，泉州市高甲戏剧团演出的《真假王岫》，获演出二等奖；福州市闽剧团演出的《香江梦》，福州市闽剧团演出的《桐油煮粉干》，晋江地区梨园戏剧团演出的《红叶宝剑》，云霄县潮剧团演出的《宝镜篇》，周宁县闽剧团演出的《草人护笋记》，南平市闽剧团演出的《斩浦霖》，沙县越剧团演出的《卖花女》，上杭县汉剧团演出的《月到中秋》，平潭县闽剧团演出的《柴娘娘》，厦门市歌仔戏剧团演出的《沉船》，寿宁县北路戏剧团演出的《岳云出征》，获演出三等奖。高甲戏《唐山情》的导演张子祥、陈述，莆仙戏《新亭泪》的导演朱石凤、陈开扬，闽剧《洪武鞭侯》的导演郑云光、谢亦丁，闽剧《曲判记》的导演陈平、潘新建、庄旋，闽剧《桐油煮粉干》的导演曾光萍，获导演奖。周宁县闽剧团的《草人护笋记》，晋江地区梨园戏剧团的《红叶宝剑》，福建省闽剧实验剧团的《曲判记》，武平县汉剧团的《打赌成亲》，闽侯县闽剧团的《洪武鞭侯》，南平市闽剧团的《斩浦霖》，诏安县潮剧团的《节义锁》，浦城县赣剧团的《练氏夫人》，获舞台美术奖。仙游县鲤声剧团的《新亭泪》，上杭县汉剧团的《月到中秋》，福建省闽剧实验剧团的《曲判记》，闽侯县闽剧团的《洪武鞭侯》，浦城县赣剧团的《练氏夫人》，诏安县潮剧

团的《节义锁》，仙游县鲤华剧团的《寻妃记》，晋江县高甲戏剧团的《唐山情》，获音乐奖。仙游县鲤声剧团朱金水、陈开扬、王琦琛，寿宁县北路戏剧团陆宜英，晋江县高甲戏剧团姚道成、林仁顺，闽侯县闽剧团张升营、任珠容，华安县芗剧团曾美华，南靖县芗剧团黄龙祥、苏丽华，浦城县赣剧团童薇薇、陈涌泉，武平县汉剧团钟开桂、罗小银，云霄县潮剧团陈裕、沈淑辉，福建省闽剧实验剧团黄愿亭、林务夏、林聪中、李少华，厦门市歌仔戏剧团林清泉、黄港河，泉州市高甲戏剧团蔡友辉、施纯送、颜佩琼，诏安县潮剧团陈月清、李国胜，平潭县闽剧团林玉枝、林华琼，周宁县闽剧团孙允宽、叶秋，沙县越剧团吴月娟、屠亚君，晋江地区梨园戏剧团王胜利、陈美娜，福州市闽剧团胡奇明、林宝英、欧黎光、陈铭、严敏玲、杨铁城，仙游县鲤华剧团郑雯霞，南平市闽剧团李少尘、林德禧，上杭县汉剧团张晓华，获演员奖。

福建省首届舞台美术展览评奖 在1981年创作剧目调演期间，还举行福建省首届舞台美术展览评奖。莆仙戏《状元与乞丐》设计者潘子光，梨园戏《陈三五娘》设计者许长欣，获舞台美术设计一等奖；闽剧《花烛之夜》设计者刘子崇，京剧《火焰山》设计者童均、黄锦铭、林玉明，闽剧《五虎口》设计者刘宏观、林仲能，京剧《东邻女》设计者童均，山歌戏《茶花娶新郎》设计者陈忠民，闽剧《彩云归》设计者韩郁生，获舞台美术设计二等奖；越剧《盘妻索妻》设计者江立方，莆仙戏《春草闯堂》设计者薛国平、黄金德、徐鸿海，山歌戏《一两之差》设计者陈忠民，南词戏《牡丹对药》设计者向萍开，高甲戏《审陈三》设计者赵兵，梨园戏《陈三五娘》、《李亚仙》服装设计者施培植，北路戏《张高谦》设计者熊长羚，闽西汉剧《玉壶与金伞》设计者黄永碤，越剧《玉女峰》设计者吴国瑶，闽剧《海上渔歌》服装设计者刘子崇，闽西汉剧《鬼恋》设计者黄永碤、周扬，芗剧《情海歌魂》设计者吴又复，获舞台美术设计三等奖；莆仙戏《状元与乞丐》灯光设计者马民华，福州传统绘景资料搜集者林子祥，获专项奖；吴经伟等获习作奖。

后　记

《中国戏曲志·福建卷》(以下简称《福建卷》)于1983年3月,在桂林召开的全国文学、艺术学科规划会议上,列为国家国民经济和社会发展第六个五年计划的科研项目。循经五年,始最后完成全卷的编纂工作。

《福建卷》系《中国戏曲志》丛书之一卷,为专业性、地方性的志书,是在没有先行范例的情况下起步的。首先从制定编纂提纲入手,全书体制既依据全国统一通例,又从本省情况出发,铺条设目,采取自上而下与自下而上相结合的方法,几经反复酝酿,曾分别在十六个县、市召开"三老"(老戏改、老艺人、老票友)以及地(市)、县文化部门的领导、干部座谈会,综合各方意见,制定符合本专业志书要求和本省实际的省卷编纂提纲,明确编纂工作的指导思想、撰写原则和规范要求。前后五易其稿,历时一年。

编纂提纲是全书的总体结构,作为本卷志书的蓝图。依照编纂提纲,选定撰稿人员,落实编写任务;各地区亦根据本地的实际,增减条目,编写地方卷。在拟定编纂提纲时,省卷编辑部即着手试写各个部类的条目志文,并分发各地(市)编辑部,以供借鉴。至1985年10月基本完成初稿。

同年12月,中国戏曲志编辑委员会委托中国戏曲志编辑部并邀请各省市特约编审员,在本省漳州召开编审会议,对初稿进行审议。尔后,我们根据审议的意见,制定了修改方案,并根据方案进行修改,至1987年的三、四月间完成送审稿,分上、下两卷,铅印成书,上报中国戏曲志编辑委员会。1987年10月,根据中国戏曲志编辑委员会和编辑部再次复审的意见,又一次进行修改、补充。至1988年5月,除完成文字稿外,全书的插页图片也基本完成,形成一部完整的修订稿,送中国戏曲志编辑部终审。之后又根据中国戏曲志编辑部对修订稿提出的一些修正意见做了修改,并根据出版要求,全书誊缮一遍,作为付印稿。

至此,《福建卷》全书从撰写开始到终审定稿,数易其稿,几经修订。其中,各地(市)修改三次:首次由草稿经编辑查核史实后编成一稿;第二次,组织有关人员评议,再次修饰,写成二稿;最后地(市)编辑部责任编辑定审,形成三稿送省。各地(市)将初稿送省卷编辑部后,又经省卷编辑初审,编辑组二审,正副主编三审,才形成省卷的初稿。初稿送中国戏曲志编辑委员会审议后,又经过三次修改。有的条目志文从试写开始,反复修改不下十数

辿，努力做到综核维精，文字务简，叙述力求直书。

全卷分“综述”、“图表”、“志略”、“传记”等四个部类。综述为全书的总纲，以年代为序，始自本省戏曲的滥觞，直至中华人民共和国成立后社会主义新时期的1982年，数百年间兴衰发展的脉络与轨迹。志略是志书的主体部分，包括本省各地方剧种，各剧种有代表性的剧目、戏曲音乐（含谱例）、表演艺术、舞台美术，以及班社、科班、票房、剧团、学校、研究单位和学会、协会等戏曲机构和群众团体，还有演出场所、演出习俗、报刊专著、文物古迹、轶闻传说、谚语行话及杂记等等，凡戏曲艺术及其活动的诸多方面，都得到简明的记述，同时还注意反映我省少数民族在戏曲事业发展中的贡献。列入书中人物达数千人，并为已故的有成就、有影响的戏曲演员、教师、乐师、编导和戏曲工作者立传。这些都生动地表明了福建地方戏曲这一艺术瑰宝正是历代各族人民和艺术家共同创造的结晶。

《福建卷》是以撰述本省范围内的人和事为基本特征，记载了与本省戏曲活动有关的人、事的历史和现状，从体例到内容都注意反映福建的地方特色。《福建卷》体例除开设戏曲剧种概况表及分布图外，增设“福建戏曲赴国外演出表”及“福建戏曲赴国外演出示意图”；同时，考虑到福建地方剧种的差异性较大，音乐、表演、舞台美术均以各不同剧种开条。

《福建卷》在编写过程中，强调把调查研究工作贯彻始终。“文化大革命”前，福建省戏曲研究所通过挖掘、抢救、调查、收集、记录，积累了大量资料；但按编写志书的要求，尚有许多项目过去没有涉及，而且经“文化大革命”十年动乱，许多资料因遭毁坏和散佚而荡然无存。所以既要十分珍视并充分运用历史上积累下来的戏曲文物、资料，又需要进一步广泛发动、全面普查，以掌握更多的第一手资料。

因此，福建省文化厅及中国戏剧家协会福建分会曾联合以布告形式，于1983年3月中旬，印制数千张《〈中国戏曲志·福建卷〉征集戏曲资料启事》，分发全省城乡四处张贴，广泛征集戏曲历史文献、文物古迹、图片实物、口碑传说、视听资料等。几年来，先后征集到清咸丰、光绪年间闽北四平戏、大腔戏、小腔戏演出手抄本二百多本；在永安县青水乡丰田村收集到标有“清顺治甲申年正月”的大腔戏《白兔记》古抄本。同时，还在全省各地发现古戏台二十余座，并征集到戏神、闽南四平戏牙笏、笙盘架、清代戏衣及昆笛、书刊、照片等三百余件。在查阅史籍志书的同时，还对以往在剧种史调查中较少接触的剧种，如大腔戏、小腔戏、四平戏、江西戏、闽西汉剧、祁剧、白字戏、饶平戏、北路戏以及山歌戏、南词戏、梅林戏等，前后三次深入调查，走访“三老”，并远赴广东、广西、湖南、湖北、江西、安徽等省查考探源，为澄清不同剧种的各自源流和相互影响关系提供有力佐证。

在深入调查，掌握第一手资料的同时，我们还悉心研讨探索不同剧种的源流、特点和发展规律，力求客观反映各剧种的真实面貌。《福建卷》从1983年11月至1984年2月，接连召开高甲戏、闽剧、弹腔剧种（含宁德、建阳、三明、龙溪、龙岩五个地区的北路戏、南剑

戏、赣剧、祁剧、梅林戏、宜黄戏、小腔戏、闽西汉剧等八个剧种)、潮剧、竹马戏、四平腔、芗剧(歌仔戏)等声腔剧种的学术讨论会,对跨地区的,同名不同腔、同腔不同名,以及存在着不同见解的地方剧种,就有关源流、音乐、剧目、表演等问题进行充分讨论,各抒己见,求同存异,使历史上许多悬而未决的学术性问题取得较一致的认识。

为使这部志书能准确表述福建省戏曲艺术的历史和现状，集中、系统、全面地反映福建省戏曲发展的概貌脉络,使之服务于当代,传之后人,为今人和后人了解、研讨福建戏曲艺术提供翔实、准确、可靠的史料,从编纂开始至最后付梓,时刻都将确保志书的质量做为头等重要的原则。

《福建卷》由福建省文化厅、福建省民族事务委员会、中国戏剧家协会福建分会牵头,福建省戏曲研究所为这个项目的承担单位。为协调配合加强领导,便于相对独立自主开展工作,成立《中国戏曲志·福建卷》编辑委员会,并组成编辑部的工作班子,全省各地(市)也相继成立本地区戏曲志或剧种志的编委会和编辑部,还有五十个县(市)建立了编写组。参加省、地(市)编辑部担任编辑工作的有六十六人，参加撰稿的有三百零三人,为本卷提供资料的有二百四十五人。在完成省卷的同时，各地(市)还着手编纂本地的戏曲志书或资料汇编。现已完成的有《闽剧志》、《闽西戏剧志》以及闽剧、闽西汉剧资料汇编，共一百三十多万字。

《福建卷》是福建省第一部戏曲专业志书,完成这部志书在本省是破天荒第一次,是一项巨大的工程。它从一张白纸到编纂成一部长达九十多万字、文图并茂的志书,是由于中国共产党福建省委员会、福建省人民政府的重视、支持，中国戏曲志编辑委员会、编辑部的检查、指导,以及省、地(市)编辑部人员的不辞辛苦、勤奋工作和数以千计为《福建卷》搜集、调查、提供资料、撰写稿件的戏曲团体、作者、知情者、热心者共同努力的成果。

本书的特约编审员有刘念兹、何为、黄克保、龚和德、文忆萱、流沙、武俊达、贾古、黄菊盛、常静之、涂沛等，还有中国戏曲志编辑部的余从、薛若琳、汪效倚、陆德、周育德、刘文峰、包澄絜等参加编审。他们满腔热情、严肃认真,既坦率直言,毫无保留,又谨慎持重,实事求是,给本卷的修改提出很好的意见。

此外,参加《福建卷》编辑部早期工作的尚有王培宁、叶明生、陈梅生、周卫民、周明、赵振光等。

我们的主观愿望和实践,是力求使《福建卷》成为信史,但由于我们水平的局限，还可能由于工作上的疏忽,存在不少缺陷,乃至某些差错，有待读者指正。至于书中关于同台湾省以及东南亚各国的戏曲演出交流活动的记述，由于客观条件的限制,未能核实,亦有待今后修订之。

索　　引

条目汉字笔画索引

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六　画

七　画

八　画

九　画

十　画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十九画

条目汉语拼音索引

G

H

J

K

L

M